ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

# Matica srpska journal for fine arts

# 43

Editorial board

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

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

NOVI SAD
2015

ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

# Зборник Матице српске за ликовне уметности

# 43

Уредништво

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

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

НОВИ САД
2015

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Fine Arts

Copyright © Матица српска, Нови Сад, 2015

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

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

Излажење часописа финансијски помажу Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Покрајински секретаријат за културу и информисање Аутономне Покрајине Војводине.

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

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

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

The Journal is financialy supported by the Ministery of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and Provincial Secretariat of Culture and Information of the Autonomous Province of Vojvodina.

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

## САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS


1. Anđela Đ. Gavrilović, CHRIST PANTOCRATOR IN THE DOME OF THE CHURCH OF THE VIRGIN HODEGETRIA IN THE PATRIARCHATE OF PEĆ. ICONOGRAPHY AND MEANING
Анђела Ђ. Гавриловић, ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР У ЦРКВИ БОГОРОДИЦЕ ОДИГИТРИЈЕ У ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ. ИКОНОГРАФИЈА И ЗНАЧЕЊЕ . . . . . 13
2. Бојана Стевановић, ЦИКЛУС СВЕТОГ ЂОРЂА У МАНАСТИРУ ГРАДИШТУ
Bojana Stevanović, CYCLE OF ST. GEORGE IN THE GRADIŠTE MONASTERY . . . . . 31
3. Стеван Мартиновић, ДАРОХРАНИЛИЦА МАНАСТИРА ВРДНИК
Stevan Martinović, RELIQUARY OF THE MONASTERY VRDNIK . . . . . 49
4. Kate Grandjouan, BODY POLITICS: CHARLES BRANDOIN'S *FRANCE ENGLAND*, 1772
Кејт Гранжуан, ПОЛИТИКА ТЕЛА: *ФРАНЦУСКА ЕНГЛЕСКА*, 1772. ШАРЛА БРАНДОАНА . 65
5. Мирослава Костић, О ПРЕДСТАВИ *ВАСКРСЕЊЕ ХРИСТОВО* СА ИКОНОСТАСА ЈАКОВА ОРФЕЛИНА У ЦРКВИ СВЕТОГ НИКОЛЕ У КИКИНДИ
Miroslava Kostić, ON THE SCENE *THE RESURRECTION OF CHRIST* FROM THE ICONOSTASIS BY JAKOV ORFELIN IN THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN KIKINDA . . . . . 81
6. Владимир Симић, ПЕЧАТИ ЗАХАРИЈЕ ОРФЕЛИНА: СИМБОЛИ И ЕМБЛЕМИ
Vladimir Simić, THE SEALS OF ZACHARIA ORPHELIN: SYMBOLS AND EMBLEMS . . . 93
7. Dragan Damjanović, Ivan Viđen, JEDNA EPIZODA IZ UMJETNOSTI ROMANTIZMA U DUBROVNIKU: DIMITRIJE AVRAMOVIĆ I ZASTAVA SRPSKE PRAVOSLAVNE CRKVE SVETOGA BLAGOVJEŠTENJA
Dragan Damjanović, Ivan Viđen, AN EPISODE FROM THE ART OF ROMANTICISM IN DUBROVNIK: DIMITRIJE AVRAMOVIĆ AND THE FLAG OF THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH OF THE HOLY ANNUNCIATION . . . . . 109
8. Саша Брајовић, ЊЕГОШ И СЛИКЕ ИЗ ВЕНЕЦИЈАНСКИХ ЗБИРКИ
Saša Brajović, NJEGOŠ AND THE PAINTINGS FROM VENETIAN COLLECTIONS . . . . . 121
9. Миле И. Боца, БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКИ ИЛУСТРОВАНИ ЧАСОПИС *НАДА* (1895–1903)
Mile I. Boca, ILLUSTRATED JOURNAL *NADA* (1895–1903) FROM BOSNIA AND HERZEGOVINA . 135
10. Јована Кљајевић, АРХИТЕКТУРА САБОРНЕ ЦРКВЕ У ПОЖАРЕВЦУ
Jovana Kljajević, ARCHITECTURE OF THE EPISCOPAL CHURCH IN POZAREVAC . . . . . 155

11. Igor Borozan, AESTHETICAL SPATIALIZATION OF THE STATE AND CREATION OF NEW *PLACE OF MEMORY*: KING PETER'S SQUARE IN NEGOTIN
Игор Борозан, ЕСТЕТСКО УПРОСТОРАВАЊЕ ДРЖАВЕ И КРЕИРАЊЕ НОВОГ *МЕСТА СЕЋАЊА*: ТРГ КРАЉА ПЕТРА У НЕГОТИНУ . . . . . 169
12. Dijana Metlić, BONNARD AND DEGAS: BATHING SCENES IN PAINTING AND IN PHOTOGRAPHY
Дијана Метлић, БОНАР И ДЕГА: СЦЕНЕ КУПАЊА У СЛИКАРСТВУ И НА ФОТОГРАФИЈАМА . . . . . 185
13. Jelena Bogdanović, THE PRESERVATION OF ARCHITECTURAL HERITAGE AFTER WORLD WAR ONE: MIHAJLO PUPIN AND HIS BOOK *SERBIAN ORTHODOX CHURCH*
Јелена Богдановић, ОЧУВАЊЕ АРХИТЕКТОНСКОГ НАСЛЕЂА ПОСЛЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА: МИХАЈЛО ПУПИН И ЊЕГОВА КЊИГА *СРПСКА ПРАВОСЛАВНА ЦРКВА* . . . . . 195
14. Катарина М. Митровић, *ХЕРКУЛ И ХИДРА* РОМАНА ВЕРХОВСКОЈА. ЗНАЧЕЊЕ И СИМБОЛИКА НЕКАДАШЊЕГ ВОДОСКОКА У ТОПЧИДЕРСКОМ ПАРКУ
Katarina M. Mitrović, *HERCULES AND HYDRA* BY ROMAN VERHOVSKOJ. THE MEANING AND SYMBOLISM OF THE FORMER FOUNTAIN IN THE TOPČIDER PARK . . . . . 211
15. Небојша Антешевић, О АРХИТЕКТУРИ СПОМЕН-АМБУЛАНТНЕ БОЛНИЦЕ У ДЕМИР КАПИЈИ „ВИТЕШКОМ КРАЉУ АЛЕКСАНДРУ I УЈЕДИНИТЕЉУ“
Nebojša Anteševič, ABOUT ARCHITECTURE OF INFIRMARY HOSPITAL IN DEMIR KAPIJA IN MEMORY OF "THE KNIGHTLY KING ALEKSANDAR I UNIFIER" . . . . . 225
16. Aleksandar Kadijević, INTERPOLATIONS – NECESSITY AND INSPIRATION OF NEWER BELGRADE ARCHITECTURE
Александар Кадијевић, ИНТЕРПОЛАЦИЈЕ – НУЖНОСТ И НАДАХНУЋЕ НОВИЈЕ БЕОГРАДСКЕ АРХИТЕКТУРЕ . . . . . 243
17. Симона Чупић, МАПА ГРАФИКА *ЗА СЛОБОДУ* ЂОРЂА АНДРЕЈЕВИЋА КУНА
Simona Čupić, A MAP OF GRAPHICS *FOR FREEDOM* BY ĐORĐE ANDREJEVIĆ KUN . . 259
18. Станислав Живковић, СТАНИМИР ПАВЛОВИЋ – ВАЈАР
Stanislav Živković, STANIMIR PAVLOVIĆ – SCULPTOR . . . . . 265
19. Срђан Марковић, СРПСКИ СЛИКАРИ НА КОСОВСКО-МЕТОХИЈСКОЈ ЛИКОВНОЈ СЦЕНИ ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА МИНУЛОГА ВЕКА
Srđan Marković, SERBIAN PAINTERS ON KOSOVO AND METOHIJA ART SCENE IN THE EIGHTIES OF THE LAST CENTURY . . . . . 285
20. Лидија Мереник, МИОДРАГ Б. ПРОТИЋ (1922–2014) – ГАШЕЊЕ ПОСЛЕДЊЕГ СВЕТЛА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ МОДЕРНЕ
Lidija Merenik, MIODRAG B. PROTIĆ (1922–2014) – SHUTTING DOWN THE LAST LIGHT OF THE YUGOSLAV MODERN . . . . . 311
21. Đorđe Alfirević, Sanja Simonović Alfirević, POLARISATION OF EXPRESSIVE TENDENCIES IN SERBIAN ARCHITECTURE AT THE BEGINNING OF XXI CENTURY
Ђорђе Алфиревић, Сања Симоновић Алфиревић, ПОЛАРИЗАЦИЈА ЕКСПРЕСИВНИХ ТЕНДЕНЦИЈА У СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ ПОЧЕТКОМ XXI ВЕКА . . . . . 321
22. Максимилијан Дорословачки, МИТОС И ЛОГОС У КОНТЕКСТУ ХЕРИТОЛОГИЈЕ
Maksimilijan Doroslovački, MYTHOS AND LOGOS IN THE CONTEXT OF HERITOLOGY . 335

ПРИКАЗИ
REVIEWS


1. Rémi Terryn, *Orient et Occident Méditerranéens au XIII^e siècle: Les programmes picturaux*, sous la direction de Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert . . . . . 349
2. Срђан Марковић, *Јадранка Мишић Пејовић: Мозаици Ниша* . . . . . 353
3. Владана Путник, *Уметничка топографија Новог Сада* . . . . . 355
4. Ана Коцјан, *Зборник радова „Простори памћења (1–2)“* . . . . . 358
5. Катарина М. Митровић, *Игор Борозан: Споменик у храму:* Memoria *краља Милана Обреновића у Ђурлини* . . . . . 360
6. Александар Игњатовић, *Olga Manojlović Pintar: Arheologija sećanja: Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989* . . . . . 363
7. Aleksandra Ilijevski, *Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson and Igor Marjanović (editors): On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)* . . . . . 366
8. Tijana Borić, *Saša Mihajlov: Rajko M. Tatić 1900–1979, Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments* . . . . . 370
9. Ђорђе Мандрапа, *Esteban Fernández-Cobián, ed.: Between Concept and Identity* . . . . . 373
10. Александар Кадијевић, *Adolph Stiller, Bojan Kovačević (eds.): Montenegro. Kontrast. Landschaft. Architektur Kontext* . . . . . 376

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР . . . . . 379

ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР . . . . . 392

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ . . . . . 399

РЕЦЕНЗЕНТИ РАДОВА . . . . . 407

# ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
# ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

UDC 75.046(=163.41):27-36(497.115)
7.04(497.115)

ANĐELA Đ. GAVRILOVIĆ
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Institute of Art History
Оригинални научни рад / Original scientific paper
andjela1321@gmail.com

# Christ Pantocrator in the Dome of the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć. Iconography and Meaning*

ABSTRACT: The paper is dedicated to the analysis of both the iconography and symbolic meaning of the fresco of Christ Pantocrator in the dome of the church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć (between 1335–1337) in Metochia. It points out the characteristics of its iconography and analogies of that iconographic solution. It also deals with a symbolic meaning of this figure of Christ in a broad sense – as a dome figure, and in a narrow sense – in the context of the dome program of the Virgin church in the Patriarchate of Peć (the psalm in the dome, the scene of the Heavenly Liturgy and the texts of the prophets in the tambour).
KEY WORDS: fourteenth century, Christ Pantocrator, bust, dome, church of the Virgin Hodegetria, Patriarchate of Peć, wall painting, iconography, symbolic meaning.

The dome of the church of the Virgin Hodegetria in Peć, the endowment of Serbian archbishop Daniel the Second (1324–1337), painted around 1335–1337, contains a rich and completely preserved iconographic program – Fig. 1, 2 (Гавриловић 2013: 44–99). According to the medieval concept, it indicates the dome as "the sphere of heaven and the dwelling place of God."[1] The special place in this program belongs to the figure of Christ Pantocrator, which dominates the building and the wall painting. A band containing the text of the dome psalm (101: 19–21) and the frieze of the Divine liturgy encircle the figure of Christ, as well as the figures of prophets in the lower register of the tambour (Fig. 1, 2). Although much space is

* This paper was written within the project *Serbian Medieval Art and Its European Context* (177036), conducted at the Institute of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, and financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia. It was translated into English by Anđela Gavrilović, Ivana Stanimirović and Tereza Bojković.

[1] On the symbolics of the dome see Migne 1866a, col. 305; Lehmann 1945: 1–27; Hautecoeur 1954: 176–252; Grabar 1968: 41–48; 1982: 5–22; Προκοπιου 1981: 110–143, 215–217; McVey 1983: 91–121; Бабић 1987: 33, 35, 61–62; Γκιολες 1990, 15–16, et pass.; Vitaliotis 2002: 59.

Fig. 1. Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć, the dome, 1335–1337 (Blago Archives)

given to the research of the subject of Christ Pantocrator in a broader scientific sense, the figure of Christ Pantocrator in the church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć has not received enough scholarly attention and has not been properly covered. Certain general conclusions concerning the relationship between the figure of Christ and the Divine Liturgy were made though (Бабић, Кораћ, Ћирковић 1990: 144–145; Бабић 1991: 379). However, in spite of the fact that it was mentioned in literature, it has never been dealt with as a whole or in details, not its characteristics and place in the medieval Serbian and Byzantine wall painting were pointed out. Therefore, we believe that there are solid reasons for dedicating the following lines to this topic.

According to the conception of the author of the iconographic program, *the figure of Christ Pantocrator* – **І(СОУ)С⟨Ь⟩ | Х(РИСТО)СЬ О ПАНТО|КРАТОРЬ** – found its place in the medallion, in the callote of the dome of the Virgin Hodegetria church (fig. 1). It displays the iconographic solution present in Byzantine art of the late 13th and the early 14th century, whose tendencies were followed by the Serbian court and its artists at the time of the king Milutin as well.[2]

[2] On the figure of Christ Pantocrator in the church of the Virgin Hodegetria in Peć in earlier literature see Петковић 1927: 167, T. XXVII/1; 1934: 40, pl. CVIII; Ивановић 1963: 149, сл. 48; 1972, VIII; Ђурић 1974: 59; Тодић 1991: 365–366; Бабић 1991: 376.

Fig. 2. Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć, Christ Pantocrator, 1335–1337 (photo: W. T. Hostetter)

Generally speaking, it represents conventionally depicted type of this figure in Byzantine art,[3] which in certain variants has appeared from 9th century,[4] although preserved representations have dated from the 10th century.[5] However, certain details of the dome figure of Christ Pantocrator in Peć place it in the group of monuments, which follow highest artistic tendencies originating from Byzantine capital.

---

On the iconography and meaning of the Christ Pantocrator in the domein general see Capizzi 1964: 189–297 (177–359); Lucchesi-Palli 1968: 391–394; Matthews 1976: 1–167, 183–191; Тодић 1988: 138–139; 1998: 87–92, et pass.; Podskalasky 1991: 1574; Габелић 1998: 51–55; Γκιολες 1990: 55–68; Παπαμαστοραχης 2001: 61–71; Vitaliotis 2002: 57–70; Hesslinger 2009: 93–94, 100–119 (93–116). On the use of the Slavic term "Svedržitelj" ("Svemogući") as the slavic counterpart of the Greek term "Pantocrator" and its meanings see Савић 2010: 7–30.

[3] On the types of the figure of Christ Pantocrator see Wessel 1966a: 521–535; 1966b: 1014–1030 et sqq.

[4] Der Nersessian 1951: 315; Jenkins, Mango 1956: 132; Mango 1972; 203; Бабић 1987: 64–65; Folgerø 2007: 21.

[5] Wessel 1966: 521–535; Тодић 1988: 138. For some examples see Γκιολες 1990: εἰκ. 31, 36, 37 (Çarıkılı kilise, Elmali kilise, Karanlık kilise); Diez, Demus 1931: Pl. I (Daphni); Capizzi 1964: 249, fig. 6 (St. Sophia in Kiev); Μουρικη 1985: 38, 49, εἰκ. 3–4 (Nea Moni at Chios).

Christ is depicted in a bust, as a frontal figure of a middle-aged man, with dark brown hair and a mild, serious gaze (fig. 2).[6] The back of His head is oriented toward west. He has thin moustache and short curly beard that ends in two major curly wisps. He wears chiton and chimation. With the right hand, He sends his blessing, while holding a gospel book in the left, the covers of which are richly decorated in precious stones and pearls.[7] Christ's gesture of holding the gospel book is worth of attention.[8] Although it is present in Byzantine monuments from the 11th century, this detail on the fresco from the Virgin church in Peć has in previous literature remained unnoticed. The thumb of his left hand is almost in a right angle, firmly supporting the gospel and slightly turned towards back. The last three fingers are gathered, while the index finger is slightly, yet clearly separated from the other fingers. Christ has a huge, cross-inscribed halo. Christ's bust is executed on a dark blue background. There are the sigla of His name on the right and left side of His head (cf. supra).

In the Serbian medieval wall painting, the first preserved dome figure of Christ Pantocrator in a bust is found in the 1280s on the third layer of frescos in the church of St. Peter in Ras – (Тодић 1998: 291) and it was with certain exceptions[9] regularly depicted in the domes in the period of king Milutin and later.[10] According to its iconographic concept, the figures of Christ Pantocrator in the Parigoritissa (ca. 1290), the Virgin Peribleptos in Ochrid (ca. 1295), the Virgin Church in Gračanica (1318–1321) and the Omorphi Ecclesia near Athens (first half of the 14th c.) are similar to the one in the Virgin church in Peć. As for the physiognomy, the dome figures of Christ Pantocrator in the Gračanica monastery – Fig. 3 (Тодић 1988, сл. 6) and in the catholicon of the Hilandar monastery at Holy Mount Athos – Fig. 4 (Hostetter 1998, CD-ROM) are most alike the representation of Christ Pantocrator from Peć. On the other hand, concerning the gesture of holding the gospel book, the Virgin church in Peć joins the group of monuments to which belong church of the Virgin Ljeviška (1309–1313),[11] Staro Nagoričino (1316–1318),[12] Gračanica

[6] On Christ's gaze and its significance in general see Matthews 1976: 86–90.

[7] On the gestures and the manner Christ gives blessing see Matthews 1976: 90–95.

[8] Christ's gesture of holding the gospel book, depicted in the Virgin church in the Patriarchate of Peć, according to the description of Nicholas Mesarites around 1198–1203, with all probability, already appears in the mosaic decoration of the church of Holy Apostles in Constantinople (Mango 1972: 232; Бабић 1987: 64–65, f. 31). In 11th century this gesture appears for example in Daphni (Diez, Demus 1931: Pl. I). At the end of 13th century it appears in the art of Epirus – in the church of Parigoritissa (Παπαμαστοράκης 2001: πίν. 6) and Ochrid – in the church of the Virgin Peribleptos (Ibid., πίν. 1). In the first half of the 14th century it is present in the art of Constantinople, e.g. in the church of the Christ Chora, in the lunette above the nartex (Underwood 1966: pl. 44) and in the calotte of the south dome of its nartex (Capizzi 1964: 327), as in the church of the Virgin Pammakaristos (south funerary chapel – Belting, Mouriki, Mango 1978: 48, fig. I, Key I; Capizzi 1964: fig. 17), then in the art of Thessaloniki – in Holy Apostles (Belting, Mouriki, Mango 1978: fig. 117, 118; Ξυγγοπουλος 1953: 34–35, πίν. 1), in the art of Attica – in Omorphi Ecclesia (Παπαμαστοράκης 2001: 17, πίν. 56), in the art of Mistra – in the Virgin Aphendiko (Габелић 1998: 53) as well as in the art of Holy Mount Athos – in Hilandar (Hostetter 1998: CD-ROM).

[9] The domes in question are the one in Žiča (Тодић 1998: 77, 304; Марковић 2009: 174), which repeats old Ascension scene from the 13th century, in St. Demetrius in Patriarchate of Peć which also carries the Ascension scene, on the model of the Church of Holy Apostles in the same complex (Ђурић, Кораћ, Ћирковић 1991: 185, 188, сл. 117), as well as the ceiling of the chapel of Hrelja in Rila monastery, showing Wisdom and Her table (Ђорђевић 1994: 100–101, drw. 25, 137).

[10] Бабић 1987: 64–65, 232, црт. I; Паниć, Бабић 1975: 118–119, црт. 2; Тодић 1993: 94–95, сл. 35; Millet 1927, pl. 64/1 and Hostetter 1998: CD-ROM; Тодић 1998: 138–139, сл. 6 and Παπαμαστοράκης 2001: πίν. 87.

[11] Паниć, Бабић 1975: 118–119 (drw 2); Popovich 1984–1985, fig. 15.

[12] Тодић 1993: 94–95, сл. 35 (Millet, Frollow 1962, pl. 72, 123/2); Ξυγγοπουλος 1953, 35; Capizzi 1964, 287 (441.); Popovich 1984–1985, fig. 11; Παπαμαστοράκης 2001: πίν. 84.

Fig. 3. Christ Pantocrator, Gračanica monastery, the dome, 1318–1321 (Blago Archives)

(1318–1321),[13] the naos of Lesnovo (1340/1341–1346/1347)[14] and later, St. Demetrius in Prilep (1370–1380),[15] Ravanica – 1387 (Беловић 1999: 77–83, сл. 9) and even later, Treskavac – eight and ninth decade of 15th century (Смолчић-Макуљевић 2009: 51). It is the iconographic detail ascribed to Constantinpolitan origin, to which as Smiljka Gabelić notices (Габелић 1998: 54, f. 356), could indicate the Mesarites's description of the dome mosaic in the church of Holy Apostles in Constantinople (Mango 1972: 232–233; Matthews 1976: 84–85).

The motif of the closed gospel book in the hand of Pantocrator deviates from the advice of painter's manual (Παπαδοπουλος-Κεραμευς 1909: 228), but continues the tradition of representing Christ holding the holy gospel in the domes of the churches built by king Milutin.[16]

The figure of Christ in the church of the Virgin in Peć represents very rare example in the Byzantine art in broader sense, where He is not only represented as Christ Pantocrator, as it was

[13] Тодић 1988: 138–139, сл. 6; Παπαμαστορακης 2001, πίν. 87.

[14] Габелић 1998: 51, 54, сл. 1; Παπαμαστορακης 2001, πίν. 101.

[15] http://via.lib.harvard.edu/via/deliver/chunkDisplay?_collection=via&inoID=193275&recordNumber=2&chunkNumber=43&method=view&image=full&startChunkNum=1&endChunkNum=51&totalChunkCount=51. For the bibliography see Ђуриć 1974: 87.

[16] For examples see Паниć, Бабиć 1975: 49, црт. 2; Бабиć 1987: 66, 232, црт. 1; Тодиć 1993: 94, сл. 35; 1988: 138, сл. 6.

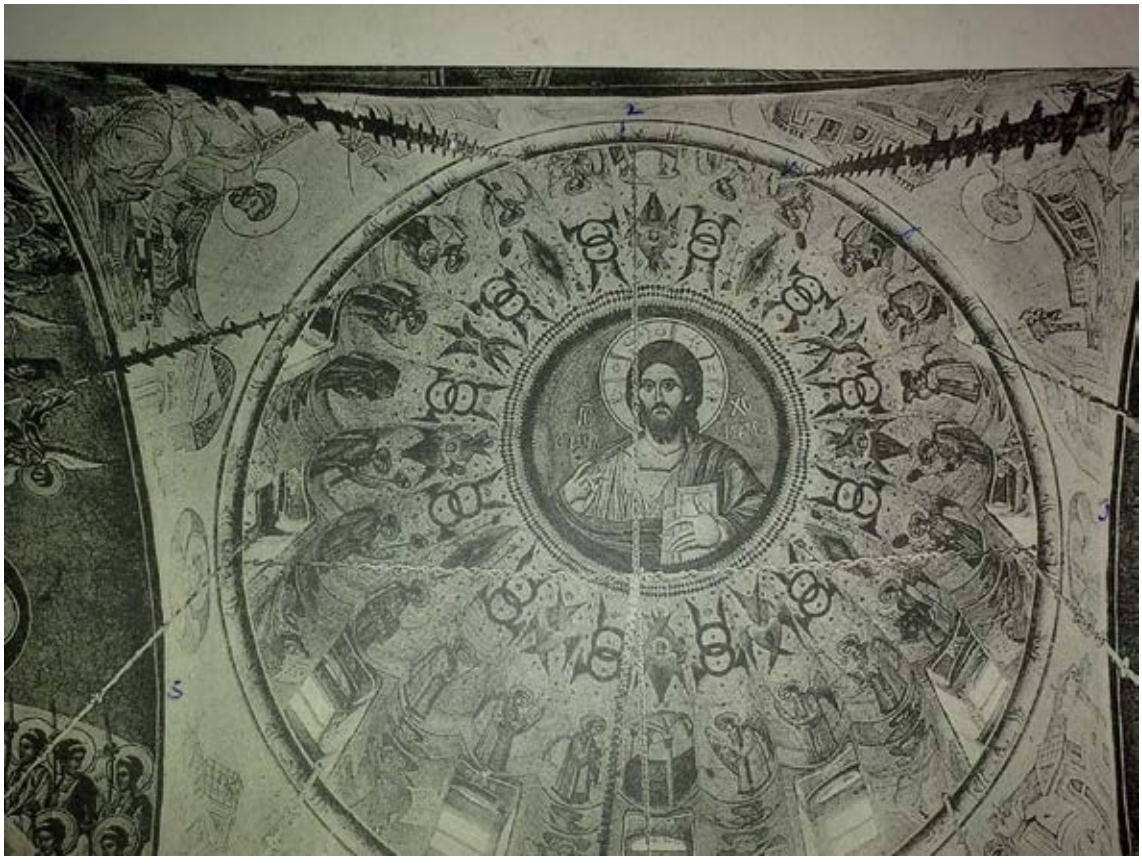


Fig. 4. Christ Pantocrator, Hilandar monastery, catholicon, the dome, 1320–1321 (After: Millet 1927, pl. 64/1)

usual, but also where He was marked with an inscription "Pantocrator" (Габелић 1998: 51; Matthews 1978: 442–462). This epithet does not follow the depicted Pantocrator's figure before the end of the 12th century (Peterson-Ševčenko 1991: 438; Παπαμαστοράκης 2001: 67). It also appeared on the seals of the first abbot of the Constantinopolitan monastery Pantocrator from the same period (Matthews 1978: 445–446, Pl. 1), while one of first preserved examples of the Christ's dome figure marked with an epithet "Pantocrator" appeared in Omorphi Ecclesia near Athens (Παπαμαστοράκης 2001: 17, πίν. 56; Matthews 1978: 447–448). Except for that monument, the epithet "Pantocrator" is preserved in the domes of two other monuments chronologically close to the Virgin church in Peć – in the Virgin Peribleptos in Mystra – 1340–1360 (Παπαμαστοράκης 2001: 12, πίν. 36; Matthews 1978: 449) and in the naos of Lesnovo.[17]

From the iconographic point of view, in general, as well as in numerous particular details, the closest analogy of the image of Christ Pantocrator from Peć is the figure of Christ in the

[17] Габелић 1998: 51, 155, сл. 1, 73. For more examples see Παπαμαστοράκης 2001: 67.

Fig. 5. Christ Pantocrator, catholicon of Lesnovo monastery, main dome, c. 1346
(photo after: S. Gabelić 1998, fig. 1)

dome above the naos of Lesnovo monastery (Fig. 5). Beside of the usual inscription "Jesus Christ", the Christ figure from Lesnovo also bears painted inscription "Pantocrator". In the main dome of Lesnovo, as well as in the Virgin church in Peć, Christ is giving His blessing with the right hand and holding the gospel book in His left hand. The way Christ gives blessing in Peć, with united thumb, ring finger and small finger, as well as the manner in which the robe encases the blessing arm correspond to the Christ's figure in Lesnovo. Characteristic gesture of holding gospel in Peć corresponds with the manner Christ holds the gospel book in Lesnovo. On the both representations Christ has cross-inscribed hallo as well.

Ever since Christ's figure first appeared in the domes of the Byzantine churches, He has been ascribed the meaning of the ruler and Creator who looks over His creation (Mango 1972: 186; Jenkins, Mango 1956: 132; Γκιολες 1990: 16) and that meaning is expressed in Peć as well.

Since the bust figure of divinity in the church of the Virgin Hodegetria in Peć is marked as "Jesus Christ," there is no doubt that the figure depicts the second person of the Holy Trinity, the Son of God (see Matthews 1978: 445). The epithet "Pantocrator" signifies the highiest authority of God over the cosmos, since according to a Christian writer Theophilus of Antioch, He "rules over every thing and contains all" (Migne 1866a: col. 1029; Capizzi 1964: 53; Matthews 1978: 444). In the context of the dome program of the church in Peć, i.e. the psalm 101 inscribed around the Christ's medallion and the texts of the prophets, the "Pantocrator" in the dome of Peć should be understood as the Redeemer. The epithet "Pantocrator" in the funeral church of the Serbian archbishop, can signify resurrected Christ as well, because Christ is the "Pantocrator", according to apostle Paul, not only by his nature, but also as the resurrected Savior (Беловић 1999: 79; Даничић, Караџић 1989: 168. Eph. 1:19–23).

In the Virgin church in the Patriarchate of Peć, Christ is depicted in a bust, whose symbolism was interpreted by Byzantine authors in several ways. Writing a homily dedicated to the church built by his father-in-law Stylianos Zaoutzes, the Byzantine emperor and author Leo the Wise believed that the artist had depicted Christ in a bust wishing "to offer a mystical suggestion of the eternal greatness inherent in the One represented; i.e. His Incarnation on earth did not diminish His nobility; and even when He submitted the untimed humiliation, He retained the majesty He had previously enjoyed with His Father..." (Mango 1972: 203). According to a Byzantine writer Nicholas Mesarites, the bust figure of Christ in the calotte of the dome has several symbolic meanings. Christ is represented in bust "first... because, at present our knowledge of things concerning Christ and His ways is but partial...; second, because the God-like man is going to appear to us from heaven once again at the time of His Second Coming to earth, and the time until that happens has not yet entirely elapsed, and because He both dwells in heaven in the bosom of His Father, and wishes to associate with men on earth together with His Father" (Mango 1972: 232; Matthews 1979: 422), what is the reason of His incarnation, on what the verses of the psalm inscribed around the Christ's medallion allude as well.

The inscription with the text of *the psalm 101, verses 19:21* – **Г⟨оспод⟩ь сь небес⟨ь⟩ на ꙁемлю приꙁрѣ слышати вьꙁдыхание окованныхь и раꙁдрѣшити с⟨и⟩ни оумрьщь-вление жвьꙁвѣстити вь сиѡне име г⟨оспо⟩дне ж и хвали ѥго вь Ѥрѹсалимѣ ⁘** – encircles the Pantocrator's figure.[18] It says: "(18) People yet to be created shall praise the Lord. (19) *For He looked down from the height of His sanctuary, from heaven did the Lord behold the earth* (20) *To hear the sighing and groaning of the prisoner, to loose those who are appointed to death,* (21) *So that men may declare the name of the Lord in Zion and His praise in Jerusalem* (22) When people are gathered, and the kingdoms to worship and serve the Lord."[19] According to psalm interpretations found in patristic literature, these verses indicate that the appearance of Christ and His coming among people is the precondition of establishment of Zion, the Church of faithful, which Christ enriched with the grace of the Holy Spirit after His Ressurection (*Ѱалтирь* 1997: 348). The first, introductory verse, which clarifies the

[18] Петковић 1927: 167; Ивановић 1963: 149–150; Бабић 1991: 377–378 (cf. also her f. No 9). Due to the present damaged condition of the band, we cite its inscription after: Бабић 1991: 377.

[19] Text written in bold is inscribed in the dome, while other two phrases make easier understanding of the meaning of the written verses. That is why we have cited them there.

verse cited in the dome, indicates that "everyone who had believed in Christ became a new man" (Ibid.: 349). "Became" here does not mean "to be created," but "to be changed into good – from impiety to piety, from wickedness to virtuous behavior" (Ibid.: 348). In such a manner newly formed people should praise the Lord.

Euthymius Zigabenus interprets the 19th verse of the psalm 101 as Christ's First Coming in a more detailed manner. According to him, Christ looked down from the height, in such a way that He dwelled in heights, while at the same time appeared among men. In this sense He appeared through incarnation, whereby holy height signifies heaven and heavenly height of diety. In such sense, Zigabenus symbolically explains the very verb "look down" by the verbs "come down" and "come" equating them (Migne 1864: col. 1095–1096). In other words, Christ looked down at those appointed to death, realized that they need help and so, came down to them through incarnation, which is in accord with the above mentioned Mesarites' interpretation. Protasis "*to hear the sighing and groaning of the prisoner*", according to the same writer, means that God came down to earth to hear the groaning of the righteous for those who are manacled to their sins as if by the bondage, while the next one "to *loose those who are appointed to death*" means, that Christ incarnated himself not only to hear the groaning, but to untie the shackles of sin, the serving of their sons to the demons, who destroy themselves by sins. In "*the name of the Lord*" in the continuation of the verse "*So that men may declare the name of the Lord*" Zigabenus recognizes the name of the Father, Lord God, who is the Son of God, true Father, because Christ has said: "I have manifested Your name to the people" (John 17:6). Finally, last symbolic unit of the psalm "*...and His praise in Jerusalem*" signifies the honour of the Father, His name and His praise, by which Christ always praised the Father, ascribing everything to Him, telling that He sent Him (Ibid.).

The verses of the psalm 101 inscribed in the dome of the church of the Virgin Hodegetria are read on the Easter liturgy (Höeg, Zuntz 1962: L 41 q, 497; Gravgaard 1979: 32 [40]). That psalm represents one of the seven penitential psalms (Zorn 2004: 249–252). As Ivan Đorđević notices, this psalm is dedicated to "the praise of God, which is the theme of the last psalms as well" (Ђорђевић 1994: 84). In such a way, that inscription bears strong soteriological symbolism. Namely, according to the words of psalmist, "the ungodly shall not rise in judgment" (Ps. 1:5). In these words, as St. Cyril of Jerusalem explains, "the ungodly shall rise, not in judgment, but in condemnation" (Migne 1866b: col. 1031–1034). According to the same author, when on the other place in the Psalter it is said "The dead shall not praise You, Oh Lord" (Ps. 114:25), this shows that since this life only is the appointed time for repentance and pardon, for which they who enjoy it shall praise the Lord, it remains not after death for them who have died in sins to give praise as the receivers of a blessing, but to bewail themselves; for praise belongs to them who give thanks, but to them who are under the scourge, lamentation. Therefore the righteous then offer praise; but they who have died in sins have no further season for confession" (Ibid.). Thus, expressing the praise in Zion and Jerusalem, these verses at the same time express the hope and belief in resurrection after death, i.e. the hope in the admission into the congregation of righteous.

These interpretations of the meaning of the psalm, beside its positioning around the medallion with Christ, more concretely associate the figure of Christ in the calotte of the dome with it (Matthews 1978: 455; cf. supra).

Fig. 6. Heavenly liturgy, church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć, the dome, 1335–1337 (photo: W. T. Hostetter)

The frieze of *Divine liturgy* also encircles, as we have mentioned, the medallion with Christ bust and the text of the psalm (Fig. 2, 6). Expressing by its iconography the motive of Lord's praise, the scene of Divine liturgy by its symbolic conception is linked to the meaning of psalm in the dome and to the meaning of Christ Pantocrator. The scene of Divine liturgy was executed in a complex iconographic form, with two cohorts of angels who are moving towards the Holy tables in the eastern and western part of the scene. On the eastern Holy Table rests Christ-Amnos, while the western Holy Table is clearly marked with an inscription as Holy Table – **·:с(вє)та | трапєꙁа**. Expressing the praise in the scene of the Divine liturgy is marked by numerous inscriptions of the exclamation "Holy," which symbolically unites and equates angels and men in glorification of the Lord (Bornert 1966: 242). Besides the Virgin church in the Patriarchate of Peć, in the Serbian monuments of 14th century, this exclamation is present in the same composition in the Dečani monastery (Марковић 1995: 101–102; Тодић, Чанак-Медић 2005: 337–338) and in Nova Pavlica monastery (Петровић 1988: 200 et pass.; Цветковић 2009: 105–106). In the Virgin church in Peć the exclamation "Holy" – **.с(вѣ)ть.** – was repeatedly executed, in the Dečani monastery the whole phrase "Holy, Holy, Holy is the Lord of Hosts, The whole earth is full of His glory" – **с(вє)ть с(вє)ть с(вє)ть г(оспод)ь саваѡ(ть) испльнь н(є)бѡ и ꙁємлꙗ слави ѥго** (Марковић 1995: 101) and in Nova Pavlica

monastery the preserved inscription says – **с(вѣ)ть г(оспод)ь** (Петровић 1988: 200; Цветковић 2009: 105–106). In the Virgin church in Peć the exclamation "Holy" is written at least eight times, which make this scene unique in Serbian art. None other monuments has that exclamation written so many times. Further, it can be noticed that the Trisagion exclamations "Holy" is in the Serbian milieu executed in those monuments, whose dome adorn the same verses of the psalm present in the Virgin church in Peć – Ps. 101:19–21 (Dečani and Nova Pavlica) and they are bound with praise of Lord. Therefore, we believe one might say that by depicting two groups of archangels in front of Christ-Amnos on the eastern part of the scene, the artist would, along with eucharistic character of the scene, in a visual way especially emphisize the motive of giving praise to God (Бабић 1991: 380 et passim), what is also indicated by the exclamation "Holy" and its meaning (Fig. 2, 6). The exclamation "Holy" signifies the precenedence of the Divinity over all heavenly and earthly beings (Дмитревский 1897: 287–288). The fact that the inscription of the exclamation "Holy" can be in direct relationship with the depiction of archangels who bow to Christ-Amnos on the eastern part of the scene and indirectly to the Christ Pantocrator in the dome, could testify the words which preceed the Trisagion, during the course of liturgy: "You are surrounded by the thousands of Archangels and ten thousands of Angels, by the Cherubim and Seraphim, six-singed, many-eyed, soaring with their wings: Singing the victory Hymn, proclaiming crying, and saying: Holy, Holy, Holy, Lord Sabaoth, heaven and earth are filled with Your Glory!" (Τρεμπελας 1935: 105–106, 179). On that assumption could also indicate the circumstance that the exclamation "Holy" is executed above the south group of archangels, thus uniting the scene in one conceptual unity (Fig. 6).

Interpreting the *Our Father*, St. John Chrysostom associates the verb "Hallowed be Thy name" from this prayer and the epithet "Holy" from seraphinic Thrice Holy Hymn, explaining that the phrase "Hallowed be Thy name" from *Our Father* sifnigies the glorification of the God's name. He interpretated this view by the citation from the Gospel of Matthew: "In the same way, let Your light shine before others, that they may see your good deeds and glorify Your Father in heaven," Matt. 5:16 (Parker 1843: 294). In fact, according to the words of Constantinopolitan archbishop, what is expressed in *Our Father* is the petition that people live in such a purity, that through them Father can be glorified, giving the example to other people so that everyone may give decent praise to the Lord (Ibid.). In such a way, the scene of the Divine liturgy, explained by inscribed words on the fresco as well, points out the equivalence of angels and men, i.e. that men should on the likeness of angels praise the Lord. In this sense, the composition of Divine liturgy is associated with the figure of Christ Pantocrator, to whom angels and men yield praise. This relationship can be clarified by the text of Trisagion's prayer which follows: "Holy God, You dwell among Your saints. You are praised by the Seraphim with the thrice holy hymn and glorified by the Cherubim and worshiped by all the heavenly powers" (Τρεμπελας 1935: 43–44). The meaning of the text of this prayer is reflected on the appearance of the scene of the Divine liturgy, making thus a connection between the motive of praise of Lord and the psalm encircling the medallion of Christ Pantocrator. Namely, the expressing of men's praise to God reaches its peak in pure contemplation of God. In this sense, symbolically, in the term "Zion," from the psalm cited in the dome of the Virgin church in Peć, church fathers recognize the Church and those who have pure mind, who, as if from the peaks

of the mountains and from the heights of the mind contemplate, the world and ... the very God Himself" (*Ψалтирь* 2011: 339, 348–349).

In the next zone of the dome, in the tambour, the prophets are represented. In the Virgin church in Peć, they are present in a very large number: there are as many as sixteen prophets (fig. 1). Most of them carry open scrolls with corresponding texts, while one of them carries a codex (Daniel) and one prophet holds two atributes in His hands (Aaron). Texts on the prophets' scrolls refer to the incarnation of Christ, the forgiveness of sins through Him and salvation, as reason and consequence of Christ's coming to earth.

Prophet Aaronis holding a foliated staff and censer, which are both interpretated as symbols of Christ's incarnation (Migne 1858: 720; 1866: col. 1029–1030 [Cath 18: XII]; 1887: 715–716). Prophet Solomon holds the scroll with the text which refers to incarnation – Prov. 9:1 (Wright 2005: 72, 73). Prophet David has on his scroll the text, which since it refers to "obediently accepting the things about conception," (Mango 1958: 143–144) as the beginning of Salvation and announcement of the mystery that the Son of God will become the Son of the Virgin, is most often linked to Annunciation – Ps. 45:10 (Наниħ 2006: 112). On his scroll prophet Moses has the text, which refers to Christ's First Coming, keeping the commandments and obedience to them – Josh. 5:10 (Bruce 2002: 67–70). Prophet Micah holds the scroll with the text "*Said the Lord... .*" One can not say with certainty which verse of Micah's book was imagined to be there, because it is found in several verses of his book (Micah 2:3; 3:5; 4:6?). What may be said is that it referred to the spreading of God's Law and to Zion; what may be supposed with certain probability is that it could also refer to the First Coming of Christ (Waltke 2007: 204; Mays 1976: 6; Гавриловиħ 2013: 77–78). Prophet Joel holds the text which was symbolically interpreted as Christ's First Coming and "learning of Law of Gospel" – Joel 2:23 (Hill 2007: 290–291). Prophet Isaiah holds the text, whose symbolism is most often linked to Christ's incarnation – Is. 11:1 (Migne 1859: 311–312; Παπαμαστοακης 2001: 206). Prophet Ezekiel holds the text, which can be interpreted in the context of Christ's economy of salvation, where this prophet's role was to prophesy about the economy of Christ – Ez. 2:9 (Wolska-Conus 1970: 258–260; Jolivet-Lévy 1991: 339; Гавриловиħ 2013: 82–86). The verse of prophet Habakkuk (Hab. 3:2) refers to Christ's incarnation, whose purpose was the redemption (Доментијан 1908: 232, 233), while the text of prophet Zecahriah (Zech. 5:1) points to the redemption that is the Last Judgement. The text of prophet Jeremiah (Bar. 3:36) represents a clear allusion to the mystery of Christ's incarnation (Baruch 1715: 38–39). The verse of prophet Jonah (Jonah 1:1) speaks on repentance and salvation role of the prophet as Christ's forerunner (Hill 2008: 151–153; Гавриловиħ 2013: 91–93). The verse of prophet Zephaniah (Zeph. 3:14) figuratively speaks of the gladness, remission for sins and the salvation through Christ (Patterson 2003: 265; Ben Zvi 1991: 238; Гавриловиħ 2013: 93–94). Prophet Elisha holds the text from the Book of Kings (probably 2. Kings 2:2) "*Said Elisha: As the Lord liveth...*", related to Baptism of Christ and remission of the sins. Text of the prophet Eliah (3. Kings 9:10 or 3. 9:14) refers to Christ's incarnation, while the text of the prophet Daniel (Dan. 7:9) can be interpreted in the same manner.[20]

On the basis of our previous research, we can conclude that based on the feast day when Old Testament sections were read, the assumption on the uniform interpretation of prophets'

[20] http://www.pagez.ru/lsn/0532.php.

texts can not be made. The choice of the feast day on which certain Old Testament passage was read usually does not stay in accord with the interpretation of the stated passage. Certain texts on the scrolls of the prophets in Peć did not even enter the scope of Old Testament sections (Zecahriah the Younger, Daniel). Texts of the prophets Micah and Elisha can not be identified with certainty. Thus, according to the above said, it seems that the only remaining method for investigation of mutual relationship between the prophets' texts is by investigating given passages by Byzantine church writers. In that sense, summing the presented interpretations, we can say that the prophets' texts in Peć can be interpreted in the context of the Christ's First Coming, as a condition for redemption of the humankind and its walking on the path by obeying the commandments of Christ. In other words, one can say that Christ is in these texts seen as a Redeemer. The usage of the term "Pantocrator" by which the dome figure of Christ in Peć is marked could also be indicative of this meaning. This epithet emphasized rule over the whole, in contrast to the term "Κοσμοκράτωρ" or "world-ruler," the title of the Devil (Podskalsky 1991: 1574).

As we have pointed out at the beginning of the article, the purpose of this paper is to show the characteristics of the dome figure of Christ Pantocrator in the church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć. In conclusion, we may say that the said figure of Christ Pantocrator is one of the representative examples of the epoch and that its iconography relies on the most successful and most representative iconographical solutions of the period of king Milutin and of its own time. Its closest iconographical analogy was found in the figure of Christ Pantocrator in the main dome of Lesnovo. Concerning the meaning of Christ in the context of the dome program of the Virgin church in the Patriarchate of Peć (the psalm in the dome, the scene of the Heavenly Liturgy and the texts of the prophets in the tambour) it is concluded that Christ Pantocrator, entitled as such on the fresco, should be understood as a "Redeemer."

## REFERENCE LIST


Бабић, Гордана. *Краљева црква у Студеници*. Београд: Београдски издавачко-графички завод (Babić, Gordana. *Kraljeva crkva u Studenici*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod), 1987.

Бабић, Гордана. „Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи." in: *Архиепископ Данило II и његово доба*. Међународни научни скуп. Београд: САНУ (Babić, Gordana. „Liturgijske teme na freskama u Bogorodičinoj crkvi u Pećі." in: *Danilo II i njegovo doba*. Međunarodni naučni skup. Beograd: SANU), 1991.

Baruch. *Jérémie traduit en français: avec un explication tirée des Saints Pères, et des Auteurs Ecclesiastiques et Baruch traduit en français: avec un explication tirée des Saints Pères, et des Auteurs Ecclesiastiques*. Paris, 1715.

Беловић, Марина. *Раваница. Историја и сликарство*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Belović, Marina. *Ravanica. Istorija i slikarstvo*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1999.

Belting, Hans and Doula Mouriki, Cyril Mango. *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Djami) at Istanbul* (DOSXV). Washington, 1978.

Ben Zvi, Ehud. *A Historical-Critical Study of the Book of Zephaniah*. Berlin – New York: De Gruyter, 1991.

Bornert, René. *Les commentaires byzantins de Divine liturgie – du VII^e au XV^e siècle*. Paris: Institut français d'études Byzantines, 1966.

Bruce, Barbara J. *Origen. Homilies on Joshua*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 2002.

Capizzi, Carmelo. *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. Saggiod'esegesiletterario-iconografica (OCA 170)*. Roma: Pont. Instututum Orientalium Studiorum, 1964.

Chatzidakis, Manolis. *Mystras: The Medieval City and the Castle: A Complete Guide to the churches, Palaces and the castle*. Athenas: Ekdotike Athenon, 1985.

Цветковић, Бранислав Ј. *Манастир Нова Павлица. Историја, архитектура и живопис* (непубликована докторска дисертација, Филозофски факултет, Београд) (Cvetković, Branislav. *Manastir Nova Pavlica. Istorija, arhitektura i živopis* (nepublikovana doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Beograd), 2009.

Даничић, Ђуро и Вук Караџић. *Свето писмо Старога и Новога завета*. Београд: Британско и Иностранo Библијско друштво (Посл. Еф. 1:19–23) (Daničić, Đuro i Vuk Karadžić. *Sveto pismo Staroga i Novoga Zaveta*. Beograd: Britansko i Inostrano Biblijsko društvo (Posl. Ef. 1:19–23)), 1989.

Der Nersessian, Serarpie. *Le décor des églises du IXe siècle*. Actes du VIe Congrès International des Études Byzantines, II, Paris, 1951.

Diez, Ernst and Otto Demus. *Byzantine Mosaics in Greece*. Massachusetts: Harvard University Press, 1931.

Доментијан. *Лекције из Светог писма. Пророчке књиге Старог завета*. Београд (Domentijan. *Lekcije iz Svetog pisma. Proročke knjige Starog zaveta*. Beograd), 1908.

Ђорђевић, Иван М. *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*. Београд: Филозофски факултет (Đorđević, Ivan M. *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*. Beograd: Filozofski fakultet Beograd), 1994.

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

Folgerø, Per Olav. "The Vision in Daniel 7:9–13 and the Ascension of Christ: On the Analepsis Scene in the Development of the Cupola-Pantocrator System." *Arte medievale* 2 (2007).

Габелић, Смиљка. *Манастир Лесново. Историја и сликарство*. Београд: Стубови културе (Gabelić, Smiljka. *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*. Beograd: Stubovi kulture), 1998.

Гавриловић, Анђела. *Зидно сликарство цркве Богородице Одигитрије у Пећи* (непубликована докторска дисертација, Филозофски факултет, Београд) (Gavrilović, Anđela. *Zidno slikarstvo crkve Bogorodice Odigitrije u Peći* (nepublikovana doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Beograd)), 2013.

Γκιολες, Νικόλαος. *'Ο Βυζαντινός τρούλος καί τό είκονογραφικό τού προγράμμα (Μέσσα 6ου αί.-1204)*. 'Αθήναι 1990, 16, 55–68, είκ. 31, 36, 37 (Gkioles, Nikolaos. *O Byzantinos troulos kai to eikonographiko tou programma (Messa 6ou ai.-1204)*. Athēnai 1990, 16, 55–68, eik. 31, 36, 37).

Gravgaard, Anne-Mette. *Inscriptions on Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*. Copenhagen: Museum Tusculanum, 1979.

Hesslinger, Mark R. "Das Bilddes Pantokrators im Kuppel mosaik von Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo." in: Leuschner, E. und M. R. Hesslinger (hrsg.). *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam*. Petersburg, 2009.

Hill, Robert. *Cyril of Alexandria. Commentary on twelwe Prophets*. Vol. I. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 2007.

Hostetter, William-Taylor. *У срцу Хиландара [електронски извор]: интерактивно представљање фресака главне цркве манастира Хиландар на Светој Гори [In the Heart of Hilandar: An Interactive Presentation of the Frescoes in the Main Church of the Hilandar Monastery on Mt. Athos – CD-ROM*]. Belgrade, 1998.

Höeg, Carsten et Gunther Zuntz. *Prophetologium*. Vol. I, Fasc. 5. Ed. C. Höeg et G. Zuntz. *Monumenta musicae byzantinae Lectionaria*. Hauniae, Muskgaard, 1962.

Ивановић, Милан. "Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији." *Старине Косова и Метохије* II–III (Ivanović, Milan. "Crkva Bogorodice Odigitrije u Pećkoj patrijaršiji." *Starine Kosova i Metohije* II–III), (1963).

Ивановић, Милан. *Богородичина црква у Пећкој патријаршији*. Београд (Ivanović, Milan. *Bogorodičina crkva u Pećkoj patrijaršiji*. Beograd), 1972.

Jenkins, Romilly, James Heald and Cyril Mango. "The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius." *DOP* 9–10 (1956).

Jolivet-Lévy, Cathérine. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris: Presses du CNRS, 1991.

Ξυγγοπουλου, Ανδρέας. *'Η ψηφιδοτή διακόσμησις τού ναού τών 'Αγίων 'Αποστόλων Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη (Xingopoulos, Andreas. *Ē psēphidotē diakosmēsis tou naou tōn Agiōn Apostolōn Thessalonikēs*. Thessalonikē), 1953.

Lucchesi-Palli, E. "Christus-Pantokrator" (Christus 2, E 2). in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Bd. 1, Rom… [etc.] 1968.

Mango, Cyril. *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*. Cambridge (MA): Dumbarton Oaks Studies Three, 1958.

Mango, Cyril. *The Art of Byzantine Empire 312–1453*: *Sources and Documents*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1972.

Марковић, Миодраг. "Програм живописа у куполи." in: *Зидно сликарство Дечана. Грађа и студије*. Београд: САНУ–Култура (Marković, Miodrag. "Program živopisa u kupoli." in: *Zidno slikarstvo Dečana. Građa i studije*. Beograd: SANU–Kultura), 1995.

Марковић, Миодраг. *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*. Београд: Византолошки институт САНУ (Marković, Miodrag. *Prvo putovanje Svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*. Beograd: Vizantološki institut SANU), 2009.

Matthews, Jane Timken. *The Pantocrator: Title and Image*. New York 1976 (NY University, FineArts, Ph. D.).

Matthews, Jane Timken. "The Byzantine Use of the Title Pantocrator." *OCP* 44 (1978).

Matthews, Jane Timken. "The Changing Interpretation of the Dome Pantocrator." in: *Actes de XV^e Congrès International d' Études Byzantines*. II/A (Art et Archéologie, Communications). Athènes, 1979.

Mays, James L. *Micah. Commentary by J. L. Mays*. Philadelphia (PA): The Westminster Press, 1976.

Migne, Jacques Paul. *Patrologia Graeca, Cursus completus, Series Graeca. Vol. 65*. Paris: D'Ambroise, 1858.

Migne, Jacques Paul. *Patrologia Graeca, Cursus Completus, Series Graeca. Vol. 81*. Paris: D'Ambroise, 1859.

Migne, Jacques Paul. *Patrologia Graeca, Cursus Completus, Series Graeca. Vol. 128*. Paris: D'Ambroise, 1864.

Migne, Jacques Paul. *Patrologia Graeca, Cursus completus, Series Graeca. Vol. 6*. Paris: D'Ambroise, 1866a.

Migne, Jacques Paul. *Patrologia Graeca, Cursus Completus, Series Graeca. Vol. 33*. Paris: Garnier Fratres, 1866b.

Migne, Jacques Paul. *Patrologia Graeca, Cursus Completus, Series Graeca. Vol. 140*. Paris: D'Ambroise, 1887.

Миљковић, Бојан. *Житија Светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*. Београд: Византолошки институт САНУ (Miljković, Bojan. *Žitija Svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*. Beograd: Vizantološki institut SANU), 2008.

Millet, Gabriel. *Monuments del'Athos*. Paris, 1927.

Millet, Gabriel and Anatolii Frollow. *La peinture serbe du Moyen Âge en Yougoslavie, fasc. III*. Paris: Imp. Nationale, 1962.

Μουρικη, Ντούλα. *Τάψηφίδοτα τής Νέα Μονής Χίου*. Τόμος Α΄. 'Αθήνα (Mouriki, Doula. *Tapsēphidota tēs Nea Monēs Chiou*. Tomos A'. Athēna), 1985.

Наниħ, Мирко. *Одговарања на Божанственој литургији, блажена, антифони, тропари, кондаци*. Шид: Српска православна заједница (Nanić, Mirko. *Odgovaranja na Božanstvenoj liturgiji, blažena, antifoni, tropari, kondaci*. Šid: Srpska pravoslavna zajednica), 2006.

Паниħ, Драга и Гордана Бабиħ. *Богородица Љевишка*. Београд: Српска књижевна задруга (Panić, Draga i Gordana Babić. *Bogorodica Ljeviška*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1975.

Παπαδοπουλος-Κεραμευς, Αθανάσιος. *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*. Πετρούπολις (Papadopoulos- Kerameus, Athanasios. *Ermineia tēs zōgraphikēs technēs*, Petroupolis), 1909.

Παπαμαστορακης, Τίτος. *Ο διάκοσμος τού τρούλου τών ναών τής Παλαιολόγειας περιόδους τή Βαλκανίκη Χερσόνησο καί Κύπρο*. Αθήνα: Ο εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία (Papamastorakēs, Titos. *O diakosmos toy troulou tōn naōn tēs Palaiologeias periodous tē Balkanikē Hersonēso kai Kūpro*. Athēna), 2001.

Parker, Henry John. *The Homilies of St. John Chrysostom, Archbishop of Constantinople on the Gospel of St. Matthew*. Vol. I (Translated with notes and indices. Part I, Hom. I–XXV), Oxford–London, 1843.

Patterson, Richard D. *Nahum, Habakkuk, Zephaniah, An Exegetical Commentary*. Garland [TX]: Biblical Studies Press, 2003.

Peterson-Ševčenko, Nancy. "Christ-Types of Christ." in: *Oxford Dictionary of Byzantium*. Vol. 1, New York – Oxford: Oxford University Press, 1991.

Петковиħ, Владимир. "Живопис цркве Богородице у Патријаршији Пећској." *Извести на Българския Археологически Институт* (Petković, Vladimir. "Živopis crkve Bogorodice u Patrijaršiji Pećskoj." *Izvestija na Blgarskija Arheologičeski Institut*) IV (1927).

Petković, Vladimir. *La peinture serbe du Moyen Âge*. II. Belgrade: Impr. Planeta, 1934.

Петровиħ, Радомир. "Сликарство куполе Нове Павлице." *Саопштења* (Petrović, Radomir. "Slikarstvo kupole Nove Pavlice." *Saopštenja*) 24 (1992).

PODSKALASKY, Gerhard. "Pantocrator." in: *Oxford Dictionary of Byzantium*. Vol. 3. Ed. A. Kazhdanetal. New York – Oxford, 1991, 1574.

POPOVICH, Ljubica D. "Compositional and Theological Concept in Four Prophet Cycles in Churches Selected From the Period of King Milutin (1282–1321)." *Cyrillometthodianum* VIII–IX (1984–1985).

САВИЋ, Виктор. "Свемогући и(ли) Сведржитељ." *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (SAVIĆ, Viktor. "Svemogući i(li) Svedržitelj." *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*) 58/1 (2010).

СМОЛЧИЋ-МАКУЉЕВИЋ, С. "Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Успења." *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (SMOLČIĆ-MAKULJEVIĆ, S. "Manastir Treskavac u 15. veku i program zidnog slikarstva naosa crkve Bogorodičinog Uspenja." *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 37 (2009).

ТОДИЋ, Бранислав. *Грачаница. Сликарство.* Београд: Просвета – Приштина: Јединство (TODIĆ, Branislav. *Gračanica. Slikarstvo*. Beograd: Prosveta – Priština: Jedinstvo), 1988.

ТОДИЋ, Бранислав. "Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи." in: *Архиепископ Данило II и његово доба.* Међународни научни скуп. Београд: САНУ (TODIĆ, Branislav. "Ikonografski program fresaka iz XIV veka u Bogorodičinoj crkvi ipriprati u Pećі." in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*. Međunarodni naučni skup. Beograd: SANU), 1991.

ТОДИЋ, Бранислав. *Старо Нагоричино.* Београд: Републички завод за заштиту споменика (TODIĆ, Branislav. *Staro Nagoričino.* Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika), 1993.

ТОДИЋ, Бранислав. *Српско сликарство у време краља Милутина*. Београд: Драганић (TODIĆ, Branislav. *Srpsko slikarstvo u vreme kralja Milutina*. Beograd: Draganić), 1998.

ТОДИЋ, Бранислав и Милка Чанак-Медић. *Манастир Дечани.* Београд: Музеј у Приштини, Мнемосине, Српски православни манастир Високи Дечани (TODIĆ, Branislav i Milka Čanak-Medić. *Manastir Dečani*. Beograd: Muzej u Prištini, Mnemosyne: Srpski pravoslavni manastir Visoki Dečani), 2005.

ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, Παναγιώτης. *Αι τρεις λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας.* Αθήναι: Πατριαρχική επιστημονική επιτροπή (TREMPELAS, Panagiōtēs. *Ai treis liturgiai kata tous en Athēnais kōdikas*. Athēnai: Patriarchikē epistēmonikē epitropē), 1935.

UNDERWOOD, Paul. *The Kariye Djami, Vol. 2, The Mosaics. Plates 1–334*, New York: Bollingen Foundation, 1966.

VITALIOTIS, Ioannis. "Le programe iconographique "classique" de l'eglise byzantine, expression de la doctrine christologique." in: *Cristo nell'Arte Bizantina e Postbizantina. Atti del Convegno organizzato nell'ambito delle celebrazioni promosse dal Patriarcato di Venezia in occasione del Bimillenario della Nascita di Gesù Cristo* (a cura di CH. Maltezou). Venezia: Instituto Elenico di studi bizantini e postbizantinidi Venezia, 2002.

WALTKE, Bruce K. *A Commentary on Micah*. Grand Rapids (MI): Wm. B. Eerdmans Publishing, 2007.

WESSEL, Klaus. "Das Bild des Pantokrator." in: *Polychronion-Festschrift Franz Dölger.* Heildelberg: Winter, 1966.

WESSEL, Klaus. "Christusbild (a. Der Pantokrator)." in: *Reallexikon der byzantinischen Kunst*. Bd. 1. Ed. K. Wessel. Stuttgart: Hiersemann Verlag, 1966.

WOLSKA-CONUS, Wanda. *Cosmas Indicopluestès. Topographie chrétienne.* Tome II (Livre V). Paris: Les editions du Cerf, 1970.

WRIGHT, Robert. *Ancient Christian Commentary on Scripture. Old Testament IX. Proverbs, Eclesiastes, Song of Solomon*. Downers Growe (IL): Inter Varsity Press, 2005.

http://www.pagez.ru/lsn/0532.php.

http://via.lib.harvard.edu/via/deliver/chunkDisplay?_collection=via&inoID=193275&recordNumber=2&chunkNumber=43&method=view&image=full&start ChunkNum=1&endChunkNum=51&totalChunkCount=51

Анђела Ђ. Гавриловић

## ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР У ЦРКВИ БОГОРОДИЦЕ ОДИГИТРИЈЕ У ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ. ИКОНОГРАФИЈА И ЗНАЧЕЊЕ

Резиме

Купола Цркве Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији осликана око 1335–1337. г. садржи богат и у потпуности очуван иконографски програм. Посебно место у том програму припада лику Христа Пантократора, који доминира црквеним здањем и живописом. Он је окружен траком са текстом куполног псалма (101:19–21, сл. 1) и сценом Небеске литургије, док га у тамбуру окружују ликови шеснаесторице пророка (сл. 1, 2). Пећкој представи Христа Сведржитеља у науци није указана пажња, па су њене особености и место у српском и византијском монументалном живопису остале занемарене.

Христос је насликан допојасно, на тамноплавом фону, у фронталној пози као човек зрелих година, тамносмеђе косе, благог, озбиљног погледа, танких бркова и кратке браде, која се завршава са два прамена. Одевен је у хитон и химатион. Десном руком благосиља, а левом придржава раскошно опточено јеванђеље. Христов гест придржавања јеванђеља је вредан пажње и у раду посебно обрађен. Христос има велики, крстолики нимб, док су лево и десно од њега сигле његовог имена и епитет „Пантократор“.

Уопштено говорећи, за иконографско решење Христа Пантократора изведено у Цркви Богородице Одигитрије у Пећи употребљен је конвенционални сликан тип у византијској уметности, у којој се, са извесним варијацијама, јавља од IX века, премда до данас очуваних представа има тек од X века. Ипак, извесни детаљи пећког куполног лика Пантократора уврштују га у групу споменика који прате највиша уметничка струјања свог времена пореклом из византијске престонице. Према гесту придржавања јеванђеља Одигитријина црква се придружује скупини споменика у које спадају Богородица Љевишка, Старо Нагоричино, Грачаница, Лесново и, касније, Раваница, Свети Димитрије у Прилепу и још познији Трескавац. У питању је иконографска појединост којој је приписивано цариградско порекло. Мотив затвореног јеванђеља у Пантократоровој руци у Пећи наставак је традиције приказивања свете књиге у Сведржитељевој руци у калотама купола Милутинових задужбина.

У целини посматрано, као и према појединим детаљима (начин држања јеванђеља, положај Христове десне руке и начин благосиљања и пад драперија десне руке), најближу иконографску аналогију пећком Пантократору представља лик Сведржитеља у куполи наоса лесновског католикона.

Још од појаве Христовог лика у куполама византијских храмова њему је приписивано значење владара и Творца, који надгледа своју творевину, па се оно исказује и у Пећи. Представа Христа Пантократора у Богородици Одигитрији Пећкој један је од ретких примера у византијској уметности у ширем смислу речи, чији је лик поред тога што је приказан као Пантократор, што је честа појава, као такав и сигниран. Како је у Цркви Одигитрији у Пећи допојасни лик божанства у калоти означен као „Исус Христос“, нема сумње да је овде у питању представа другог лица Свете Тројице, Сина Божијег. Епитет „Пантократор“ означава највишу власт Бога над космосом, јер, према речима хришћанског писца Теофила Антиохијског, Он „свиме влада и све садржи“. У контексту програма пећке куполе, односно 101. псалма исписаног око Христовог медаљона, као и текстова пророка у тамбуру, „Пантократора“ у Богородичиној цркви у Пећи треба схватити као Искупитеља (Спаситеља). Епитет „Пантократор“ у гробној цркви српског архиепископа могао би означавати и васкрслог Христа, јер је Христос, према апостолу Павлу, Пантократор, како по својој природи тако и као васкрсли Спаситељ.

Према Николи Месариту, Христос се приказује допојасно, између осталог „јер борави и на небу у наручју Оца и уједно жели да се приближи људима на земљи заједно са Оцем“, што је и разлог

његовог оваплођења, на шта алудирају и стихови псалма исписаног око Пантократоровог лика. У раду је анализирано и значење сцене Небеске литургије, која се, исказујући мотив хвале, употпуњује на значење и смисао текстова куполног псалма и стихова на свицима пророка. Текстови на свицима пророка, анализирани у раду, алудирају на оваплођење Христово, опроштај грехова и спасење, као разлог и последицу Христовог доласка на земљу.

Кључне речи: четрнаести век, Христос Пантократор, попрсје, купола, Црква Богородице Одигитрије, Пећка патријаршија, зидно сликарство, иконографија, значење.

UDC 7.04(497.16 Gradište)
726.7(497.16 Gradište)

БОЈАНА СТЕВАНОВИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Институт за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
bojanastev@gmail.com

# Циклус Светог Ђорђа у манастиру Градишту*

САЖЕТАК: Црква Светог Николе у манастиру Градишту осликана је 1619/1620. године. У сликаном репертоару овог храма заступљен је хагиографски циклус посвећен Светом Ђорђу. Илустроване житијне епизоде су приказане дуж најниже зоне северне стране свода. У раду је описано свих шест сцена, од којих је пет поуздано идентификовано.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: манастир Градиште, поствизантијско зидно сликарство, житије, циклус Светог Ђорђа, сликар поп Страхиња, сликар Јован.

Црква Светог Николе у манастиру Градишту, у Паштровићима, осликана је 1619/1620. године (Ђуриć 1960: 272; Петковиć 1963: 114; 1965: 91; 1995: 91; Вујичиć 1995: 108–109; Раичевиć 1996: 82–83; Popović 2003: 102; Чиликов 2010: 75). У оквиру сликаног репертоара Цркве Светог Николе налазе се сцене посвећене животу и страдању кападокијског великомученика – Светог Ђорђа (Ђуриć 1960: 272, 276; Вујичиć 1995: 109; Popović 2003: 97, 102; Чиликов 2010: 81–82, 84; Пејовиć, Чиликов 2011: 126).[1] Илустроване епизоде житијне приче Светог Ђорђа нижу се дуж најниже зоне северне стране свода (Ђуриć 1960: 272, 276; Вујичиć 1995: 109; Popović 2003: 102; Чиликов 2010: 81). Ваља истаћи да у досадашњој науци сцене циклуса Светог Ђорђа из градишке Цркве Светог Николе нису детаљно проучене, док су две композиције остале непрепознате (Ђуриć 1960: 276; Popović 2003: 102; Чиликов 2010: 82, 82 нап. 191).[2]

---

* Рад је настао као део резултата остварених на пројекту бр. 177036 *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст*, који подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

[1] За житије Светог Ђорђа вид.: Budge 1888: 203–235; Новаковиć 1876: 74–92; *Из наше књижевности феудалног доба* 1968: 221–223. У рукопису из XIV века помиње се Дадијан, а Ђорђе није војник, већ трговац (Новаковиć 1876: 38). Кад је реч о апокрифима, на варијације је указао још Стојан Новаковиć: „Јер је чудо каква разликост влада у литератури апокрифа, било кад се различити преписи међу собом, било кад се наши преписи са грчким текстовима пореде.“ (Новаковиć 1880: 145–148, 148–163; Поповиć 1973: 347–361).

[2] Потребно је нагласити, као што је и Бојан Поповиć истакао, да Темили Марк-Вејнер у оквире необјављене докторске дисертације није уврстила циклус Светог Ђорђа из Градишта у списак споменика који поседују

Вељко Ђурић је 1960. године објавио текст о живопису манастира Градишта. Том приликом овај аутор се осврнуо и на иконографију сцена посвећених Светом Ђорђу. Међутим, у то време фреске нису биле очишћене, те су наведене само три илустроване секвенце из житија Светог Ђорђа. Пошавши од запада ка истоку, прве три композиције циклуса Вељко Ђурић је идентификовао као: Свети Ђорђе исповеда хришћанство, Шибање Светог Ђорђа и Мучење Светог Ђорђа на точку (1960: 276). Неколико деценија након истраживања Вељка Ђурића, приликом проучавања циклуса Светог Ђорђа на подручју Пећке патријаршије Бојан Поповић је у Цркви Светог Николе у Градишту препознао четири сцене: Испитивање, Батинање, Мучење на точку и Избављење из кречане (2003: 102).[3] Живопис је услед земљотреса оштећен, али померањем остатака фреско-сликарства је било омогућено препознавање четврте композиције која у време Вељка Ђурића није била сагледљива (Popović 2003: 102–103, нап. 23). Последњи међу истраживачима који се недавно накратко осврнуо на сцене из живота Светог Ђорђа је Александар Чиликов. Он наводи четири композиције. Прве две насликане су у западном травеју – Свети Ђорђе исповеда хришћанство и Светог Ђорђа боду копљима, а наредне две – Светог Ђорђа муче на точку и Светог Ђорђа муче у кречани, приказане су у травеју до западног (Чиликов 2010: 82, сл. 65–66). Чиликов притом напомиње да су у истој зони северног дела свода у простору травеја до источног биле насликане још две сцене из циклуса Светог Ђорђа, али да њихова фрагментарна очуваност не допушта њихову идентификацију (2010: 82, 84).

Уочљива неусаглашеност међу ауторима када је реч о другој композицији посматрано од запада ка истоку, као и чињеница да нису начињени детаљни описи иконографије нити покушај читања фрагментарно очуваних натписа који прате композиције циклуса Светог Ђорђа, представљају ваљан основ да се посвети пажња циклусу Светог Ђорђа из Цркве Светог Николе у Градишту.

Најближа западном зиду је композиција коју прати натпис: **с(ве)ты гєѡргїє стар⟨ь⟩ ц(а)р(ь) деціє исповеда се ·христіанина** (сл. 1).[4] У левом делу композиције приказана је фигура цара (Ђурић 1960: 276) који седи на каменом престолу. Цар је одевен у пурпурну владарску одежду. Преко хаљине, попут византијских василевса, владар има манијакис и лорос који му пада низ груди. На глави цар носи затворену куполну круну. Круна, манијакис, лорос и наруквице су окер боје, а красе их бисери. Владар држи десницу савијену у лакту и подигнуту у висини груди, док се левом руком испруженом уз тело ослања на колено. Иза владарског трона, са леве цареве стране стоји стражар са уздигнутим буздованом. Гардиста на глави има капицу сивоплаве боје. Иза престола уз десно царево раме приказана је стојећа фигура у црвеној хаљини чији оковратник је украшен ниском бисера. На глави носи капу црвене боје. Капа је на горњој страни необично завршена. Наспрам владара је представа Светог Ђорђа приказаног у профилу

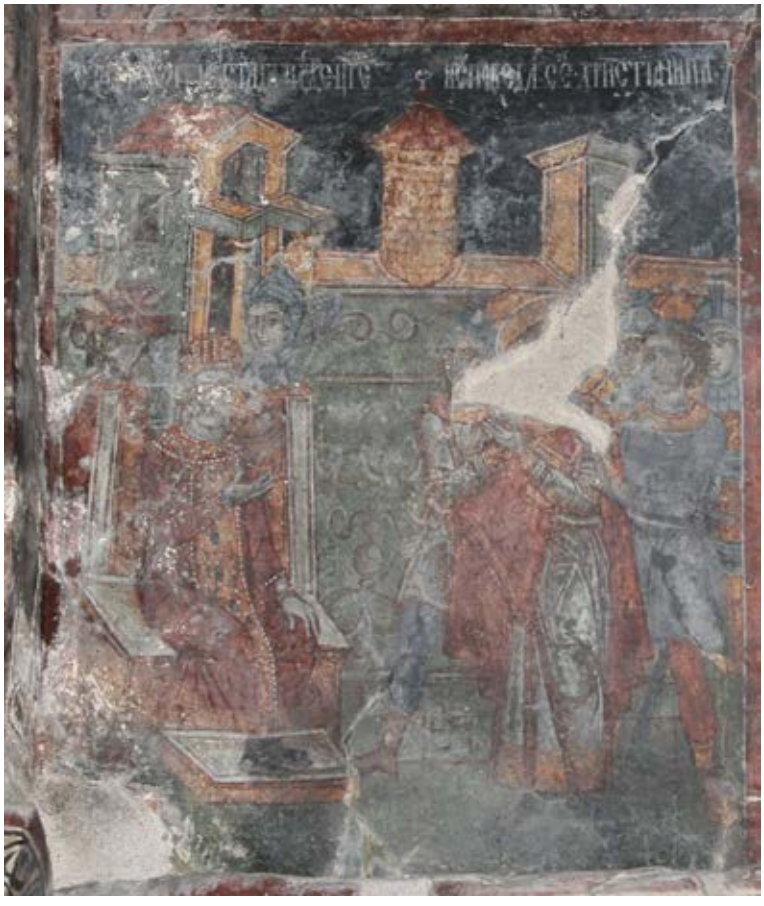
---

циклус овог светог. Поповић је указао и на још неколико споменика који су промакли разматрањима ове ауторке (Popović 2003: 97–98 нап. 11). За каталог споменика вид.: Mark-Weiner 1977: 35–113.

[3] Поповић је истакао да сцене наводи у смеру од истока ка западу (2003: 102). Сагледавањем сцена на терену током стручне праксе спроведене септембра 2012. као и снимака начињених током поменуте праксе закључује се да је Бојан Поповић нехотице начинио пропуст – он је заправо навео сцене у смеру запад–исток.

[4] Читање према снимцима начињеним 2012. године. Захвалност за проверу читања натписа дугујем професорки Ирени Шпадијер.

(Ђурић 1960: 276). Бојени слој је отпао на месту главе светог па су сада видљиви само фрагмент његове смеђе косе и остаци нимба. Иза светог виде се фигуре двојице стражара са сивим капицама и један гологлави.[5] Двојица стражара који носе капице приказана су погледа упртих у посматрача. Гологлави пратилац насликан је у пуном профилу како приводи цару Светог Ђорђа држећи га левицом за леву мишицу. Свети Ђорђе је уздигао леву руку ка владару са којим, несумњиво, разговара. У позадини композиције насликана је архитектура палате са кровом на две воде и кулом.



Сл. 1. Испитивање Светог Ђорђа, Црква Светог Николе, манастир Градиште (фото М. Марковић)

У почетку житијне приче кападокијског великомученика истакнуто је како је млади Ђорђе стао пред цара прогонитеља хришћана[6] и побунио се против приморавања људи на идолопоклонство смело се изјаснивши као хришћанин (Budge 1888: 203–207; Новаковић 1876: 74–92; *Из наше књижевности феудалног доба* 1968: 221; Поповић 1973: 350–351).[7] Композиција насликана у Градишту у извесним детаљима одступа од упутстава која за почетну епизоду циклуса Светог Ђорђа даје Ерминија Дионисија из Фурне. У Ерминији је почетна секвенца илустрованог житија Светог Ђорђа названа Свети Ђорђе слободно говори у лице Диоклецијану. Сликар се упућује на то да прикаже двор и цара који седи на престолу, док близу њега седи царев намесник

[5] Вељко Ђурић помиње само једног стражара иза Светог Ђорђа и запажа да у оквиру градишке сцене недостају уобичајено сликане личности из цареве пратње као и већи број стражара иза Светог Ђорђа (1960: 276).

[6] О проблематици ко се све јавља као мучитељ Светог Ђорђа вид.: Stoykova 2001: 605–616.

[7] Ђорђе се према житију садржаном у једном рукопису из XIV столећа цару обратио речима: „Знаш ли, ти царе нечастиви, да сам ја хришћанин и да немам другог Бога осим распетог Христа?...“ (*Из наше књижевности феудалног доба* 1968: 221).

Сл. 2. Мучење Светог Ђорђа гребенима, Црква Светог Николе, манастир Градиште (фото М. Марковић)

Магнеције на мањем трону. Треба приказати два војника како стоје иза цара као и војнике и великодостојнике. У оквиру ове композиције Свети Ђорђе стоји са десницом испруженом ка цару док га два војника боду копљима у трбух (Медић 2005: 461, чл. 510). На сцени из Градишта нису насликани стражари који боду копљима светитеља, али они га прилично грубо приводе цару на разговор (сл. 1). Потребно је истаћи да је почев од првог сачуваног циклуса Светог Ђорђа, у којем је владар назван Дадијан, сцена испитивања приликом којег се мученик изјаснио као хришћанин готово неизоставна (Поповић 1995: 459). Темили Марк-Вејнер је запазила да текстови казују о Ђорђевој добровољној предаји цару, међутим на бројним представама је видљиво његово хапшење (Mark-Weiner 1977: 119). Текстови друге варијанте првобитног житија истицали су да је Свети Ђорђе био насилно приведен пред цара Дадијана (Поповић 1995: 459).

Над наредном композицијом натпис се није очувао у целости, али један његов део је читљив: **с(вє)ты гєѡргіє стрь⟨г⟩а⟨н⟩ь ȣ·...** (сл. 2)[8]. У централном делу композиције је приказан Свети Ђорђе везан за руке и ноге, тако да виси на дрвеном стубу (Ђуриć 1960: 276). Млади мученик је насликан из профила са рукама подигнутим високо изнад главе. Свети Ђорђе је скоро наг, само са белом тканином привезаном око бедара. На кожи мученика виде се крваве ране. У левом делу композиције сликар је приказао два мучитеља. У првом плану је мучитељ одевен у црвену тунику дугих рукава. Извршилац казне је у искораку, а обема испруженим рукама држи куку чији један крај завршава у

[8] У овој прилици желим да захвалим на помоћи професору Драгану Војводићу.

пределу слабине страдалника. Иза овог извршиоца казне насликан је други мучитељ који је одевен у сивоплаву тунику, такође дугих рукава, која му сеже до нивоа изнад колена. Десницу у којој носи дугу алатку за мучење држи подигнуту изнад своје главе, док се њен кукасто завршени крај зарива кроз кожу у пределу груди Светог Ђорђа.[9] У десном сегменту сцене насликан је трећи мучитељ одевен у сивоплаву тунику. Приказан је у профилу како у испруженим рукама држећи куку искорачује ка стубу на којем виси свети. Алатка налик великој удици коју држи трећи егзекутор забодена је у мученикова леђа. Мучење се одвија у градском амбијенту, што је сликар дочарао приказавши аркаду и грађевине у позадини сцене.

Ваља се осврнути на идентификацију размотрене композиције коју је предложио Бојан Поповић, тачније потребно је скренути пажњу на уобичајену иконографију батинања. Илустрација батинања Светог Ђорђа још од XI столећа била је чест чинилац циклуса посвећених овом светом (Mark-Weiner 1977: 175).[10] У складу са описаним догађајима према првобитном тексту житија батинање је уследило након испитивања (Новаковић 1876: 76–77; *Из наше књижевности феудалног доба* 1968: 221; Поповић 1995: 460). Међутим, сцена батинања Светог Ђорђа подразумева углавном да светитељ са сукном око бедара, везаних руку лежи на стомаку док га два мучитеља батинају (Mark-Weiner 1977: 175–176). Сликар је од уобичајене иконографске схеме одступио, на пример у Дечанима, мада је мученик такође приказан како лежи на стомаку положен на мермерну плочу (Mark-Weiner 1977: 176, нап. 2). Иконографија сцене насликане у Цркви Светог Николе у Градишту у основи не одговара иконографији батинања.

Светитељ везан за стуб далеко више одговара представи бичевања, како је помишљао Вељко Ђурић (1960: 276).[11] Тако је Свети Ђорђе приказан везан за стуб у оквиру дечанске сцене на којој Светог Ђорђа шибају волујским жилама (Поповић 1995: 463, сл. 8), или у оквиру исте сцене насликане крајем XVII века у Цркви Светог Ђорђа у Шишићима (Раичевић 1996: сл. 97). У Дечанима, Свети Ђорђе је такође насликан привезан за стуб са рукама везаним изнад главе, на сцени која приказује мучење Светог Ђорђа гребенима (Поповић 1995: 462, сл. 6). Овај свети је, како сведоче одређени текстови његовог житија, био везан за дрвени стуб и приликом мучења свећама (Поповић 1995: 463).

Ипак, сада је јасно видљиво на композицији из Градишта да мучитељи који стоје крај стуба са Светим Ђорђем као средство којим извршавају казну не држе ни бичеве, ни волујске жиле, нити свеће, већ куке које заривају у мучениково тело. Иконографија описане композиције не одговара недавној идентификацији Александра Чиликова – Светог Ђорђа боду копљима (2010: 82, 82 нап. 191). Композиција Светог Ђорђа пробадају

[9] Вељко Ђурић бележи да је композиција оштећена, али је, као што смо већ истакли, сцену идентификовао као Шибање Светог Ђорђа. Притом, овај аутор је истакао да се на светитељевом телу виде ожиљци, али да на сцени недостају мучитељ који извршава казну и људи који су догађају присуствовали у улози посматрача (1960: 276).

[10] Вид. каталог сцена: Mark-Weiner 1977: 99–100; Tomenković 1981: 37.

[11] За иконографску формулацију у Византији ретке представе бичевања Христовог вид.: Millet 1960[2]: сл. 629; Mark-Weiner 1977: 176, нап. 5; Грозданов, Суботић 1981: 68–72, са старијом литературом; Garidis, Paliouras 1993: сл. 404. Исцрпно о пореклу иконографског решења теме Христовог бичевања вид.: Томић-Ђурић 2012: 508–511, сл. 4, са наведеним примерима.

копљем није нарочито често сликана у монументалној источнохришћанској уметности (Mark-Weiner 1977: 47 кат. бр. 24, 62 кат. бр. 53, 67 кат. бр. 62, 70 кат. бр. 67, 71 кат. бр. 68, 72 кат. бр. 70, 73 кат. бр. 72). У српском зидном сликарству настајалом током XVI и XVII столећа на територији Пећке патријаршије Пробадање Светог Ђорђа копљима приказано је још у Никољцу, Ломници и Добриловини (Петковић 1965: 180, 182, 210; Кајмаковић 1971: 341, 341 крт. XIV; Mark-Weiner 1977: 67 кат. бр. 62, 71 кат. бр. 68, 72 кат. бр. 70; Popović 2003: 98, 102).[12] У програмима зидног сликарства византијског света, на иконама, али и на једној сребрној корици за књиге, насталој почетком XVIII столећа, након композиције испитивања Светог Ђорђа неретко је било илустровано Пробадање Светог Ђорђа копљима (Петковић 1965: 182, 210; 1986: 105, табла у боји 57; Mark-Weiner 1977: 67 кат. бр. 62, 72 кат. бр. 70, 73 кат. бр. 72; 76 кат. бр. 79, 85 кат. бр. 93, 96 кат. бр. 112; Popović 2003: 98, 102, 105; Ракић 1998: 29, 82–83, 180 табла у боји VII). На пример, сцена пробадања Светог Ђорђа приказана на житијној икони из Мораче осликаној 1670/1671. показује слично иконографско решење које срећемо на представи из Градишта.[13] Такође, сцена са поменуте морачке иконе, како је истакла Љиљана Шево, показује највећу блискост са иконографским решењем композиције насликане у Цркви Светог Ђорђа у манастиру Ломница (1607/1608) (Шево 1999: 122).[14] Међутим, поред извесних сличности у компоновању сцене, у Градишту су јасно видљиве кукасто завршене алатке у рукама мучитеља, те се сцена не може препознати као Пробадање копљима, већ као Мучење Светог Ђорђа гребенима.[15] Сцена мучења гребенима била је често сликана у житијним циклусима Светог Ђорђа (Mark-Weiner 1977: 136).[16] У оквиру српске поствизантијске уметности ова сцена је била представљена и на поменутој житијној икони из Мораче (Popović 2003: 105; Петковић 1986: 105, табла у боји 57; Ракић 1998: 180 табла у боји VII). Ваља истаћи да је у првобитном житију мучењу Светог Ђорђа гребенима била посвећена нарочита пажња као и да се у свим текстовима житија не помиње исти инструмент мартирија (Поповић 1995: 462).[17] У једном опису се казује да је цар наложио да се искује шест гвоздених удица (Поповић 1995: 462). Управо су у оквиру градишке сцене у рукама тројице мучитеља приказане три куке налик великим гвозденим удицама.

Трећа сцена из циклуса Светог Ђорђа је Мучење Светог Ђорђа на точку (Ђурић 1960: 276; Popović 2003: 102; Чиликов 2010: 82, 82 сл. 65) (сл. 3). Малтер са бојеним слојем у горњем регистру композиције је отпао. Натпис над сценом је махом уништен, а читљива су само слова речи исписаних над десним делом илустроване житијне приче Светог Ђорђа: **⟨...ове⟩ сьд⟨е⟩л⟨а⟩ет(ь) се.** Сценом доминира дрвени точак насликан у средишту. Точак почива на четири ногара.[18] Испод доње половине точка налази се

[12] Судећи искључиво према натпису, мада сцена није очувана, могуће је да се налазила и у Цркви Светог Ђорђа у Рибници (циклус Светог Ђорђа насликан у другој зони наоса крајем XVI века) (Popović 2003: 100).

[13] За икону из Мораче вид.: Петковић 1986: 105, табла у боји 57; Ракић 1998: 82–83, 157, са старијом литературом, 180 табла у боји VII.

[14] За детаљнији опис ломничке сцене вид.: Шево 1999: 83.

[15] Поред чињенице да и у оквиру дечанске сцене свети виси везан за стуб, у прилог идентификацији сцене из Градишта сведочи натпис над дечанском композицијом: **с(ве)ты гєѡргиє стрьгань бьи(сть) грєбєн[ьми]** (Поповић 1995: 462), који је сличан преосталом натпису над сценом у Градишту.

[16] Вид. каталог сцена: Mark-Weiner 1977: 99.

[17] Исцрпно о сцени мучења гребенима вид.: Mark-Weiner 1977: 136–142.

[18] Вељко Ђурић истиче да је точак постављен на један стуб (1960: 276).

дрвена пречага на коју су причвршћени метални шиљци. За горњу половину точка за руке и ноге везан је мученик који преко бедара носи белу тканину. Глава и горњи део светитељевог тела били су видљиви у време Вељка Ђурића (1960: 276), али сада је на тим местима фреска оштећена. На левој страни композиције је из профила приказан мучитељ у црвеној туници и сивоплавим уским панталонама, обувен у црвене чизме које му сежу до половине листова. Извршилац казне држи обе руке благо подигнуте и њима вуче конопац којим покреће механизам справе за мучење. Наспрам њега, са десне стране је мучитељ фронтално окренут ка посматрачу. Он је истоветно одевен као и његов саучесник, само носи тунику сивоплаве боје, исте боје су му и чизме, а панталоне су црвене. Обема рукама држи један крај конопца за покретање точка. У позадини сцене нема сликане архитектуре. Чини се да је сликар у овој сцени нарочиту пажњу посветио инструменту мартирија Светог Ђорђа. Точак на којем је мученик изгледа као некаква машина (Popović 2003: 103).

Сл. 3. Мучење Светог Ђорђа на точку, Црква Светог Николе, манастир Градиште (фото М. Марковић)

Страдање Светог Ђорђа речито је истицано приказом његовог мучења на точку. У житију Светог Ђорђа ова епизода несумњиво је најснажније одсликавала Ђорђево мучеништво. Она се сматра типичном сценом која се везује за Светог Ђорђа.[19] Илустрација Ђорђевог мучења на точку била је најчешће приказивана епизода његовог страдалништва. Она је била саставни део циклуса почев од најранијих, а њено сликање је настављено током византијског и поствизантијског периода.[20]

Наредни илустровани догађај житијне приче из Цркве Светог Николе у Градишту представља Мучење Светог Ђорђа у кречани (Popović 2003: 102, 102–103 нап. 23; Чиликов 2010: 82, 82 сл. 65). Над сценом се чита натпис: **с(ве)ты гіеѡргїе вьврьже⟨нь⟩ вь вьрьницꙋ** (сл. 4). У десном делу сцене приказан је млади мученик са мученичким венцем на глави. Свети стоји допола затрпан, док из насуте земље избијају пламни језици. Мученик је приказан наг до појаса са подигнутим рукама ка небу, у ставу оранса. Свети

[19] Опширније о овој композицији види: Mark-Weiner 1977: 144–157; Walter 1989: 351–352; 2003: 138–140.
[20] Вид.: Mark-Weiner 1977, каталог споменика 35–97, каталог сцена 99, 145; Popović 2003: 98–105.

Сл. 4. Мучење Светог Ђорђа у кречани, Црква Светог Николе, манастир Градиште (фото М. Марковић)

Ђорђе у кречани на композицији из Градишта је готово доследно приказан како за сликање овог мучења упућује и Ерминија Дионисија из Фурне (Медић 2005: 463, чл. 516). У левом делу сцене насликана је група од осморо људи. Скупина посматра мучење, а двојица од њих приказана у првом плану композиције у чуду држе благо подигнуте руке и гестовима упућују на страдалника. У позадини сцене насликане су градске зидине.

Мучење Светог Ђорђа у кречани представља редак пример увођења новине у део легенде прерађене у раном средњем веку (Mark-Weiner 1977: 159). Епизода мучења Светог Ђорђа у кречани није била заступљена у првобитној верзији житија овог кападокијског мученика као ни у негрчким текстовима који су представљали преводе поменуте верзије (Mark-Weiner 1977: 159–160).[21] Од XI века готово иста иконографија је доследно коришћена приликом приказивања мучења Светог Ђорђа у кречани (Mark-Weiner 1977: 163).

Једина разлика која сцену из Градишта одваја од уобичајеног приказа мучења Светог Ђорђа у кречани огледа се у одсуству двојице војника који откопавају светог.[22] Изостанак овог мотива не представља нарочиту особеност. Ваља приметити да ни у оквиру ове сцене насликане крајем XVI века у Цркви Светог Ђорђа у Рибници нису насликани људи с лопатама (сл. 5). Такође, на сцени са житијне иконе Светог Ђорђа из Пећке патријаршије датоване у другу четвртину XVII столећа откопавање светог није било приказано (Ђуриć, Ћирковиć, Кораć 1990: 298, 301 сл. 193).

Приметно је да је на неким представама мучења у кречани сликање позадине сцене у потпуности изостало (Mark-Weiner 1977: 163). Известан број циклуса поседује сцену мучења Светог Ђорђа у кречани чијом позадином доминирају представе грађевина и зидина које представљају амбијент у којем се мучење одиграва. Међутим, у византијској

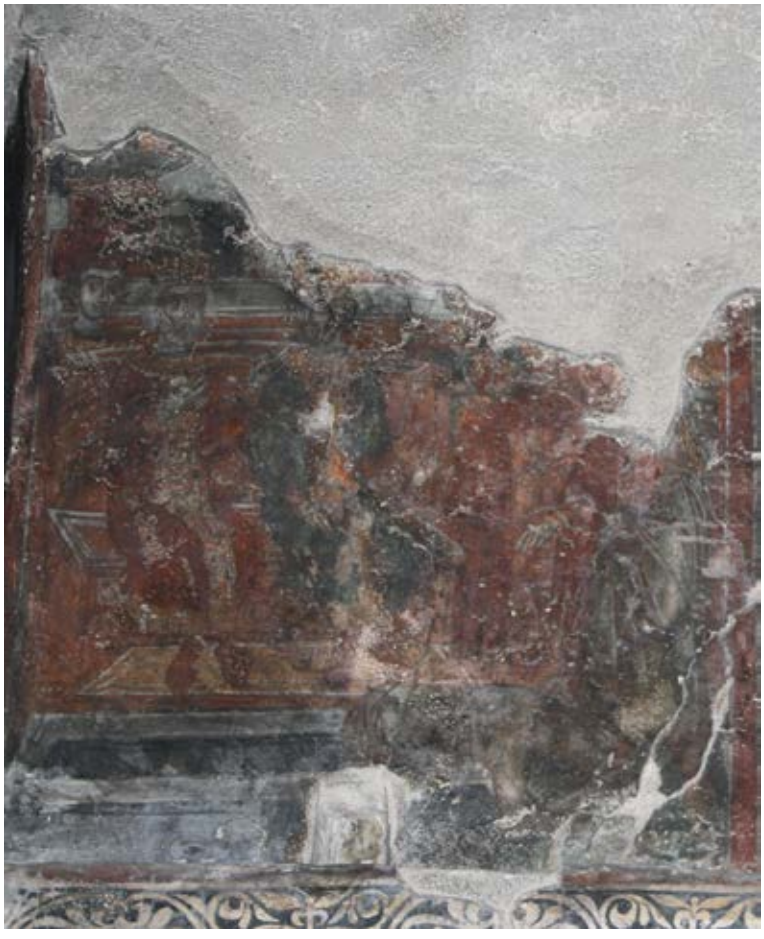
[21] За коптски текст вид.: Budge 1888: 203–235.
[22] За сцену мучења у кречани вид.: Mark-Weiner 1977: 159–164; Медић 2005: 463, чл. 516.

уметности су бројније сцене мучења Светог Ђорђа у кречани представљеног у стеновитом пејзажу. Основ сликању планинског окружења дају текстови према којима је казна остављања светог у кречани извршена на извесној удаљености од царског суда у граду (Mark-Weiner 1977: 163).

Сл. 5. Мучење Светог Ђорђа у кречани, Црква Светог Ђорђа у Рибници (фото М. Марковић)

Сцена која следи илустрацију мучења Светог Ђорђа у кречани је, као што смо у тексту већ истакли, у науци остала неидентификована (Чиликов 2010: 82, 84) (сл. 6). Бојени слој са горњег дела композиције је отпао, те је и натпис над сценом у потпуности изгубљен. У левом делу сцене на трону седе две фигуре одевене у владарски орнат. Крајње лево је насликан владар у пурпурном дивитисиону, са куполном круном на глави. Цар је приказан као старији човек седе косе и браде. Он је поглед усмерио ка десном делу композиције, док савијеним у лактовима и уздигнутим рукама у беседничком гесту указује у истом смеру. Иза цара стоји дворанин са црвеном капом на глави. Поглед дворанина је усмерен ка посматрачу. Поред цара са рукама спуштеним на крило седи мало млађи човек смеђе браде. Он је одевен такође у владарску одору, али зелене боје. Фреска је у пределу горњег дела главе ове фигуре страдала, па се не може поуздано рећи какву је круну носио. Сва је прилика да су личности на трону, старија – цар Диоклецијан, док је млађа особа на трону намесник цара Диоклецијана – Магнеције.[23] У десном делу композиције, наспрам поменутих личности, насликана је стојећа фигура одевена у црвену хаљину. Преко левог рамена носи пребачен зелени огртач. Малтер са бојеним слојем на месту главе стојеће фигуре је отпао. Ипак, будући да се јасно види испружена десна рука са гестом благослова усмерена ка најнижем регистру композиције, може да се закључи да је реч о представи Светог Ђорђа који

[23] Према Дионисију из Фурне, на пример у оквиру сцене Свети Ђорђе слободно говори у лице цару Диоклецијану, поред цара слика се на мањем трону и са нижом круном на глави намесник Магнеције (Медић 2005: 461, чл. 510). Сликарски приричник предлаже сликање поменуте двојице и на сцени Свети Ђорђе васкрсава умрлог (Медић 2005: 463, чл. 515).



Сл. 6. Неидентификована сцена, Црква Светог Николе, манастир Градиште (фото М. Марковић)

стоји пред царем и намесником. У најнижем регистру сцене испод ногу личности које седе на трону види се правоугаони отвор приказан сивоплавом бојом. Отвор је оивичен ниским правоугаоним рамом насликаним у светлијој нијанси од оне којом је представљен отвор. На десној страни отвора приказано је биће како пузећи излази из шупљине. Гест руке стојеће фигуре усмерен је управо ка овој пузећој представи. Нажалост, представа није јасно разазнатљива, али чини се да није реч о људском бићу. Ваља скренути пажњу на то да се нигде не назиру трагови инкарната, већ је читава пузећа фигура приказана сивоплавим тоновима. Назире се око, знатно веће и другачије обликовано од начина на који сликари у Цркви Светог Николе у Градишту сликају очи људи приказаних из профила. Створење које пузи ка Светом Ђорђу се ослања на лактове, а левом шаком која наликује људској заклања место на којем се нејасно распознаје животињска њушка. По неким иконографским елементима ова композиција подсећа на сцену Свети Ђорђе васкрсава умрлог насликану на икони из Мораче. Тамо је приказан гроб у виду правоугаоног отвора, а васкрсли мртвац пузећи излази из раке и креће се ка Светом Ђорђу, који стоји у десном делу композиције.[24]

Сачуване илустрације чуда које је свети Ђорђе учинио васкрсавши мртваца пред царем нису малобројне (Mark-Weiner 1977: 204).[25] Приликом представљања ове епизоде из циклуса Светог Ђорђа на уметнике је умногоме утицала иконографија сцене Васкрсење

[24] За сцену Свети Ђорђе васкрсава умрлог на житијној икони Светог Ђорђа из Мораче вид.: Петковић 1986: табла у боји 57; Ракић 1998: 180 табла у боји VII.

[25] Вид. каталог сцена: Mark-Weiner 1977: 100.

Лазарево. Васкрсли човек сликан је умотан у погребне завоје како излази из гроба у стени (Mark-Weiner 1977: 204–207). Васкрсли је такође могао да буде представљен и како стоји у слободно приказаном саркофагу (Mark-Weiner 1977: 208–209). Ван сваке сумње, на овакво иконографско решење утицао је начин приказивања праведника који стоје у саркофагу на сценама Васкрсења Христовог (Mark-Weiner 1977: 210–211).[26] Међу сценама које илуструју догађај када је Свети Ђорђе васкрсао умрлог насталим у оквирима српске уметности из временски релативно блиског периода, примере употребе иконографског решења са васкрслим који стоји у саркофагу представљају сцена са житијне иконе из Чајнича (1574) (Којић 1971: 239–243) и сцена из Темске (1654).[27] Без обзира на поменуте сличности са композицијом Свети Ђорђе васкрсава умрлог са Радулове иконе из Мораче, описану сцену из Градишта не можемо да идентификујемо као Свети Ђорђе васкрсава умрлог. Пузећа представа несумњиво не наликује људском бићу. Додатну потешкоћу у препознавању разматране сцене представља чињеница да сликари поп Страхиња и Јован нису за собом оставили ниједан други циклус посвећен кападокијском великомученику (Петковић 1963: 113–127).[28]

Изузев илустрације чуда приликом кога Свети Ђорђе оживљава вола Гликерију, међу композицијама сликаним у оквиру циклуса Светог Ђорђа не јавља се сцена светитељевог чуда над неком животињом.[29] У недостатку рогова, видљиви обриси пузеће фигуре не допуштају да у њој препознамо вола. Нажалост, претпоследња сцена из циклуса Светог Ђорђа засада остаје неидентификована.

Овом приликом потребно је скренути пажњу на то да је главни сликар велике цркве у Градишту, поп Страхиња, био иновативан уметник. На пример, у опширном циклусу посвећеном Светом Николи у Подврху, поп Страхиња је посегао не само за неким ретко сликаним темама и иконографским детаљима већ и за решењима која се пре њега не јављају (Пајић 2011: 615–623).

Последња композиција која припада циклусу Светог Ђорђа насликаном у Цркви Светог Николе у Градишту такође је била непрепознатог садржаја (Чиликов 2010: 82, 84) (сл. 7). Горња партија сцене остала је без бојеног слоја, па као и на претходној нема сачуваног натписа који је уобичајено текао над сценом. У левом делу сцене приказан је Свети Ђорђе у зеленој хаљини огрнут црвеним плаштом како седи на прозору камене грађевине. Десну руку свети држи благо уздигнуту и њом шаље благослов. Наспрам светог приказана је стојећа фигура одевена у тунику окер боје. У пределу главе ова фигура је знатно оштећена, али изгледа да је особа била насликана са брадом. Човек држи обе руке у молитвеном гесту испружене ка Светом Ђорђу. Прилично велику површину сликар је посветио приказу земље у најнижем делу композиције. У првом плану, у доњем десном углу види се окер бојом приказан во који лежи упрегнут, док са његове

[26] За иконографију сцене Васкрсења Христовог вид.: Millet 1960[2]: 616; Haderman-Misguish 1975: 162–167; Радовановић 1977: 34–47.

[27] Своје снимке циклуса Светог Ђорђа из Темске уступила ми је колегиница Ана Радовановић, на чему јој и овом приликом захваљујем.

[28] Да је заједно са попом Страхињом у Цркви Светог Николе у Градишту вероватно радио и сликар Јован вид.: Ракић 1998: 21; Чиликов 2010: 179–186, посебно 186; Пејовић, Чиликов 2011: 127; Тодић 2013: књ. I, 259–260, 263; 2013: књ. II, 171.

[29] Вид. каталог сцена: Mark-Weiner 1977: 98–103.

Сл. 7. Свети Ђорђе васкрсава вола, Црква Светог Николе, манастир Градиште (фото М. Марковић)

леве стране, такође упрегнут, стоји сиви во. Иза пара волова се види плуг којим је овај пар волова орао земљу. Описани догађај је углавном у сагласју са упутствима која су дата у сликарском приручнику за приказивање сцене Свети Ђорђе оживљава сељаку вола – Свети Ђорђе седи у тамници и благосиља, док пред њим ван тамнице стоји оживљен во и Гликерије који клечи пружајући руке ка светом (Медић 2005: 463 чл. 517). Чудо оживљавања вола описано је у житијним текстовима (Поповић 1995: 463).[30] Каснији текстуални извори помињу земљорадника по имену Гликерије (Mark-Weiner 1977: 213). Наиме, док је Свети Ђорђе боравио заточен у тамници, народ је долазио и дивио се његовој вери (Поповић 1973: 357). Сељак Гликерије је дошао и затражио од утамниченог Ђорђа да му оживи вола, што је мученик уз Божју помоћ и учинио. Након овог догађаја, будући да је сељак поверовао у хришћанског Бога, цар га је осудио на смрт (Поповић 1973: 357; Mark-Weiner 1977: 213–214).

Најранији познати приказ сцене Свети Ђорђе васкрсава Гликерију вола потиче из XI века и налази се на крсту из Местије.[31] Илустрације чудесног догађаја оживљавања вола су прилично бројне у византијској и поствизантијској уметности (Mark-Weiner 1977: 214).[32] Углавном је ова житијна епизода приказивана на готово идентичан начин (Mark-Weiner 1977: 214). На већини представа Гликерије је сликан као човек са брадом, мада има и композиција на којима је сликан као голобради младић (Mark-Weiner 1977: 214).

[30] За различите верзије овог чуда уп.: Budge 1888: 218; Поповић 1973: 357.
[31] Mark-Weiner, 1977: 214; Поповић 1995: 464.
[32] Вид. каталог сцена: Mark-Weiner 1977: 99.

Сл. 8. Свети Ђорђе васкрсава вола Гликерију, Црква Светог Ђорђа у Рибници (фото М. Марковић)

Илустрације разматраног догађаја се такође разликују у још једној појединости, а то је број волова. На сцени са крста из Местије је приказана једна животиња (Mark-Weiner 1977: 214–217). Међутим, постоји и иконографска варијанта са приказом два вола у оквиру композиције Свети Ђорђе васкрсава Гликерију вола. Најстарији сачувани пример оваквог решења које приказује једног вола у лежећем положају и другог који стоји јесте сцена из Старог Нагоричина (Mark-Weiner 1977: 216). Познији пример коришћења сличне иконографске формуле је овај догађај насликан у дечанском циклусу Светог Ђорђа (Mark-Weiner 1977: 217; Поповић 1995: 464). Сва је прилика да су сликари били инспирисани неким од текстова који помињу запрегу волова (Mark-Weiner 1977: 216–217). Примећено је да су примери сцена из византијског периода на којима су приказана два вола ограничени на једно географско подручје – данашње Србију и Македонију (Mark--Weiner 1977: 217). Иконографско решење са два вола јавља се и у поствизантијској уметности (Mark-Weiner 1977: 217). Тако су два вола била насликана, на пример, на фресци у Рибници[33] (сл. 8), у Ломници (Кајмаковић 1971: 265 сл. 205, 341; Којић 1971: 242 нап. 27;

[33] Да су приказана два вола на основу снимака начињених 2012. године. Објављени цртеж Б. Кићевића је непотпун, на њему се види само једна животиња која стоји (Popović 2003).

Шево 1999: 83), икони из Пећке патријаршије (Којић 1971: 242 нап. 27; Mark-Weiner 1977: 217; Ђуриć, Ћирковиć, Кораć 1990: 301 сл. 193) и на Радуловој житијној икони из Мораче (Којић 1971: 242 нап. 27; Петковиć 1986: 105, табла у боји 57; Ракиć 1998: 180 табла у боји VII), док је на житијној икони Светог Ђорђа из Чајнича био приказан само један во (Којић 1971: 242 нап. 27).[34]

Циклус Светог Ђорђа не спада међу ретко сликане хагиографске циклусе. Живописци Цркве Светог Николе у Градишту се нису определили да прикажу нарочито развијен циклус, већ су са свега шест одабраних композиција описали живот светог почев од момента када се он јавно, пред царем, изјаснио као хришћанин. За догађаје светитељевог мучеништва одабране су три прилично често сликане житијне епизоде – мучење гребенима, мучење на точку и страдање у кречани. Реч је о страдањима која је свети уз Божију помоћ издржао и преживео. Двема епизодама којима се градишки циклус завршава истакнута су чуда која је Свети Ђорђе чинио. Сцена која претходи Васкрсењу Гликеријевог вола илуструје чудо Светог Ђорђа над неким необичним бићем, за сада је нажалост остала непрепозната и без пронађене аналогије. Овом приликом је критички сагледан идентитет четири сцене, при чему су разрешене недоумице и исправљена идентификација друге сцене. Једну од две досада неидентификоване композиције било је могуће препознати, док је једна остала непрепозната. Ни текстуални извор, а ни предлошци којима се служио поп Страхиња сликајући са својим помоћником сцене из житија Светог Ђорђа, нажалост, нису познати. Будућа истраживања можда ће показати коју необичну сцену су сликари Градишта приказали у свом јединoм сачуваном циклусу посвећеном кападокијском великомученику.

## ЛИТЕРАТУРА


Budge, Ernest. *Martidom and Miracles of Saint George of Cappadocia, the coptic texts*. London: D. Nutt, 1888.

Walter, Christopher. „The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani.“ у: Ђуриć, В. J. (ур.). *Дечани и византијска уметност средином XIV века: међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана: септембар 1985*. Београд: Српска академија наука и уметности (Walter, Christopher. „The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani.“ in: Đurić, V. J. (ed.). *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka: međunarodni naučni skup povodom 650 godina manastira Dečana: septembar 1985*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1989: 347–354.

Walter, Christopher. *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Burlington: Ashgate, 2003.

Вујичиć, Рајко. „Преглед старог сликарства на подручју Будве и Паштровића.“ *Гласник одјељења умјетности* (Vujičić, Rajko. „Pregled starog slikarstva na području Budve i Paštrovića.“ *Glasnik odjeljenja umjetnosti*) 14 (1995): 103–114.

Garidis, Miltos, Athanasios Paliouras. *Monasteres de l'île Ioannina. Peintures*. Ioannina: Yeorgios Tsolis, 1993.

Грозданов, Цветан и Гојко Суботиć. „Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида.“ *Зограф* (Grozdanov, Cvetan i Gojko Subotić. „L' église de St. Georges à Remica près d' Ohrid.“ *Zograf*) 12 (1981): 62–75.

Ђуриć, Вељко. „Фреско сликарство манастира Градишта у Паштровићима.“ *Историјски записи* књ. 17, св. 2 (Đurić, Veljko. „Fresko slikarstvo manastira Gradišta u Paštrovićima.“ *Istorijski zapisi* knj. 17, sv. 2) (1960): 269–283.


[34] У дну иконе на другој сцени слева насликан је Свети Ђорђе како држи вола за рогове и разговара са Гликеријем. Приликом навођења приказаних сцена са иконе из Чајнича Бојан Поповиć је пропустио да помене јасно видљиву сцену са раније објављене Чајничке иконе (2003: 100).

Ђуриѣ, Војислав и Сима Ћирковиѣ, Војислав Кораѣ. *Пеѣка паѿријаршија*. Београд: Југословенска ревија; Приштина: Јединство (Ђурић, Vojislav i Sima Ćirković, Vojislav Korać. *Pećka patrijaršija*. Beograd: Jugoslovenska revija; Priština: Jedinstvo), 1990.

*Из наше књижевности феудалног доба*. Приредили Д. Павловиѣ и Р. Маринковиѣ. Београд: Просвета (*Iz naše književnosti feudalnog doba*. Priredili D. Pavlović i R. Marinković, Beograd: Prosveta), 1968.

Кајмаковиѣ, Здравко. *Зидно сликарсѿво у Босни и Херцеґовини*. Сарајево: „Веселин Маслеша“ (Kajmaković, Zdravko. *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: „Veselin Masleša“), 1971.

Којиѣ, Љубинка. „О икони св. Ђорђа са житијем из Чајнича.“ *Зборник Маѿице срѿске за ликовне умеѿносѿи* (Kojić, Ljubinka. „O ikoni sv. Đorđa sa žitijem iz Čajniča.“ *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 7 (1971): 239–243.

Mark-Weiner, Temily. *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*. Vol. I–II. New York, 1977 (unpubliched doctoral dissertation).

Медиѣ, Милорад. *Сѿари сликарски ѿриручници III. Ерминија о сликарским вешѿинама Дионисија из Фурне*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Medić, Milorad. *Stari slikarski priručnici III. Erminija o slikarskim veštinama Dionisija iz Furne*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 2005.

Millet, Gabriel. *Recherches sur l'iconographie de l' évanglie aux XIV e, XV e et XVI e siècles d' après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. Paris: Éditions E. de Boccard, 1960.[2]

Новаковиѣ, Стојан. „Апокрифи једнога српског ћириловског зборника XIV виека.“ *Сѿарине ЈАЗУ* (Novaković, Stojan. „Apokrifi jednoga srpskog ćirilovskog zbornika XIV vieka.“ *Starine JAZU*) VIII (1876): 36–92.

Новаковиѣ, Стојан. „Легенда о св. Ђурђу у старој српско-словенској и у народној усменој литератури.“ *Сѿарине ЈАЗУ* (Novaković, Stojan. „Legenda o sv. Đurđu u staroj srpsko-slovenskoj i u narodnoj usmenoj literaturi.“ *Starine JAZU*) XII (1880): 129–163.

Пајиѣ, Сања. „Циклус Светог Николе у Подврху: програмске и иконографске особености.“ у: Радујко, М. (ур.). *Ђурђеви Сѿуѿови и будимљанска еѿархија*. Зборник радова. Београд: Епископија будимљанско-никшићка; Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности; ЈП Службени гласник; Православно богословски факултет, Институт за теолошка истраживања; Беране: Полимски музеј (Pajić, Sanja. „The Cycle of St Nicholas at Podvrh: Distinctive Features of the Fresco Programme and Iconography.“ u: Radujko, M. (ur.). *Đurđevi Stupovi i budimljanska eparhija*. Zbornik radova. Beograd: Episkopija budimljansko-nikšićka; Beograd: Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti; JP Službeni glasnik; Pravoslavno bogoslovski fakultet, Institut za teološka istraživanja; Berane: Polimski muzej), 2011: 615–623.

Пејовиѣ Татјана и Александар Чиликов. *Православни манасѿири у Црној Гори*. Београд: Штампар Макарије; Подгорица: Октоих (Pejović Tatjana i Aleksandar Čilikov. *Pravoslavni manastiri u Crnoj Gori*. Beograd: Štampar Makarije; Podgorica: Oktoih), 2011.

Петковиѣ, Сретен. „Делатност зографа попа Страхиње из Будимља.“ у: *Сѿарине Црне Горе* I. Цетиње (Petković, Sreten. „Delatnost zografa popa Strahinje iz Budimlja.“ in: *Starine Crne Gore* I. Cetinje), 1963: 113–127.

Петковиѣ, Сретен. *Зидно сликарсѿво на ѿодручју Пеѣке паѿријаршије 1557–1614*. Нови Сад: Матица српска (Petković, Sreten. *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*. Novi Sad: Matica srpska), 1965.

Петковиѣ, Сретен. *Морача*. Београд: Српска књижевна задруга; Просвета (Petković, Sreten. *Morača*. Beograd: Srpska književna zadruga; Prosveta), 1986.

Поповиѣ, Бојан. „Програм живописа у капели Пеѣпала.“ у: Ђуриѣ, В. Ј. (ур.). *Зидно сликарсѿво манасѿира Дечана, ґрађа и сѿудије*. Београд: Српска академија наука и уметности (Popović, Bojan. „Program živopisa u kapeli Pećpala.“ in: Đurić, V. J. (ed.). *Zidno slikarstvo manastira Dečana, građa i studije*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1995: 451–468.

Popović, Bojan. „The Cycle of Saint George in the Therritory of the Peć Patriarchate.“ *Зборник Маѿице срѿске за ликовне умеѿносѿи* (Popović, Bojan. „The Cycle of Saint George in the Therritory of the Peć Patriarchate.“ *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 34–35 (2003): 95–110.

Поповиѣ, Јустин. *Житија свеѿих за аѿрил*. Београд (Popović, Justin. *Žitija svetih za april*. Beograd), 1973.

Радовановић, Јанко. „Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века.“ *Зограф* (Radovanović, Janko. „Jedinstvene predstave Vaskrsenja Hristovog u srpskom slikarstvu XIV veka.“ *Zograf*) 8 (1977): 34–47.

Раичевић, Слободан. *Сликарство Црне Горе у новом вијеку.* Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности (Raičević, Slobodan. *Slikarstvo Crne Gore u novom vijeku.* Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti), 1996.

Ракић, Зоран. *Радул српски сликар XVII века*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Rakić, Zoran. *Radul srpski slikar XVII veka*. Novi Sad: Galerija Matice srpske), 1998.

Stoykova, Ana. „An Original Slavonic Chant or how many Kings Tortured St. George.“ у: Витић, З. и Т. Јовановић, И. Шпадијер (ур.). *Словенско средњовековно наслеђе*. Београд: Чигоја штампа (Stoykova, Ana. „An Original Slavonic Chant or how many Kings Tortured St. George.“ in: Vitić, Z. i T. Jovanović, I. Špadijer (ed.). *Slovensko srednjovekovno nasleđe*. Beograd: Čigoja štampa), 2001: 605–616.

Тодић, Бранислав. *Српски сликари од XIV до XVIII века.* Књ. I–II. Петроварадин: Покрајински завод за заштиту споменика културе; Нови Сад: Платонеум; Београд: Цицеро (Todić, Branislav. *Srpski slikari od XIV do XVIII veka*. Knj. I–II. Petrovaradin: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture; Novi Sad: Platoneum; Beograd: Cicero), 2013.

Tomenković, Svetlana. „Les répercusions du chois du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse.“ *Зограф* (Tomenković, Svetlana. „Les répercusions du chois du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse.“ *Zograf*) 12 (1981): 25–42.

Томић-Ђурић, Марка. „Сцене Пилатовог суда у Марковом манастиру.“ у: Крсмановић, Б. и Љ. Максимовић, Р. Радић (ур.). *Византијски свет на Балкану.* II. Београд: Византолошки институт САНУ (Tomić-Đurić, Marka. „The Scenes of Pilate’s Court in the Monastery of King Marko.“ in: Krsmanović, B. i Lj. Maksimović, R. Radić (ed.). *Vizantijski svet na Balkanu*. II. Beograd: Vizantološki institut SANU), 2012: 503–520.

Haderman-Misguish, Lydie. *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture du XIIe*. Bruxelles: Editions de Byzantion, 1975.

Чиликов, Александар. *Паштровске цркве и манастири: зидно сликарство.* Подгорица: ДПЦ; Универзитет Црне Горе (Čilikov, Aleksandar. *Paštrovske crkve i manastiri: zidno slikarstvo.* Podgorica: DPC; Univerzitet Crne Gore), 2010.

Шево, Љиљана. *Манастир Ломница.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Ševo, Ljiljana. *Manastir Lomnica*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1999.

Bojana Stevanović

## CYCLE OF ST. GEORGE IN THE GRADIŠTE MONASTERY

### Summary

St. Nicholas’ Church in the Gradište Monastery is located in the Paštrovići region in the present-day Montenegro. It was painted in 1619/1620. Its rich program of paintings contains a cycle dedicated to the Cappadocian martyr – St. George. Until now researchers did not pay much attention to iconographic considerations of the hagiography scenes in Gradište. Images from the life and sufferings of St. George were portrayed along the lowest zone of the north side of the vault. There are six scenes. The first one, closest to the western wall, is a composition which portrays St. George as he tells the emperor that he is Christian. Starting from the first preserved cycle of St. George, the scene of interrogation when the martyr declared himself to be a Christian is almost inevitable. The next composition illustrates the torture of St. George with the reefs. This composition has been correctly identified for the first time. A similar iconographic idea that

we encounter in the painting from Gradište is showen in the scene of the piercing of St. George with spears shown in the hagiography icon from Morača painted in 1670/1671. Yet, the instruments of martyrdom such as great hooks in the scene in Gradište, a martyr tied to a pillar, as well as a certain similarity of the remaining inscription with the inscription over the scene of torture with the reefs in Dečani undoubtedly reveals the identity of the second scene of the hagiography cycle of St. George from Gradište. The third scene from the cycle of St. George is the Torture of St. George on a wheel. The illustration of his torture on a wheel was the most frequently illustrated episode of his martyrdom. There is no doubt that it depicted George's martyrdom in the most powerful way. The next illustrated event of the hagiography story from the church of St. Nicholas in Gradište represents the torture of St. George in the lime pit. This composition is almost consistently shown in the way that the painting of this torture is proscribed by the *Hermeneia* of Dionysius from Fourna. The only difference that exists between the scene from Gradište and the usual display of torture of St. George in the lime pit is reflected in the absence of two soldiers who are digging out St. George, which, however, is not particularly singular. The last two episodes were not identified by earlier researchers. The iconography of the fifth episode to some extent is reminiscent of the scene of St. George resurrecting the deceased which was painted on an icon from Morača. However, it cannot be identified in such a way. Unfortunately, the scene is not clearly discernible, but it seems that in the bottom of the scene there isn't a man coming out of the grave, but a creature that resembles a human, whose left hand obscures the place where you vaguely recognize an animal snout. The difficulty in recognizing this scene lies in the fact that painters, the priest Strahinja and Jovan did not leave behind themselves any other cycle dedicated to St. George. The last composition from the cycle of the Cappadocian Martyr can be recognized. It is the scene of St. George restoring the ox of Glycerius to life. The illustrations of the miraculous event of reviving the ox are quite numerous in the Byzantine and post-Byzantine art. Sometimes an ox is part of this scene and sometimes a pair of oxen. Scholars have noticed that the examples of scenes from the Byzantine period depicting two oxen are limited to one geographic area – present-day Serbia and Macedonia. The iconographic design with two oxen also occurs in the post-Byzantine art. Painters were probably inspired by some of the texts that mention the yoke of oxen.

Key words: monastery Gradište, post-Byzantine wall paintings, hagiography, cycle of St. George, painter priest Strahinja, painter Jovan.

UDC 271.222(497.113 Vrdnik)-523
726.71(497.113 Vrdnik)

СТЕВАН МАРТИНОВИЋ
Независни истраживач, Београд
stevanmartinovic@hotmail.com

# Дарохранилица манастира Врдник

САЖЕТАК: Предмет проучавања овог рада је дарохранилица манастира Врдник из 1705. године, која се чува у Музеју Српске православне цркве (инв. бр. 9598) и рад је мајстора Николе Недељковића из Ћипровца. Питања о којима се до данас није, или није довољно, расправљало, као што су различито именовање оваквих предмета у литератури или религиозно-идеолошки карактер програма дарохранилице, постаће важан део истраживања о овом веома значајном остварењу касног српског златарства и примењене уметности уопште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Врдник, дарохранилица, златарство, примењена уметност, Раваница.

Након Велике сеобе 1690. године, монаштво Раванице је, предвођено игуманом Димитријем и даскалом Стефаном Раваничанином, обновило манастир Врдник.[1] За потребе богослужења и организовања манастирског живота требало је радити на цркви и манастирским здањима, али и на сабирању литургијских предмета. Тим поводом је златару Николи Недељковићу из Ћипровца поверена на израду дарохранилица, коју је платио монах Леонтије.[2] Израђена је у облику храма, инспирисана Раваницом, стога и понавља неке од архитектонских елемената главне цркве Лазаревог манастира[3] (сл. 1). Типолошки посматрано, дарохранилица је петокуполна црква са триконхалном основом. Састављена је од кованих, куцаних и сребрних плоча, које су украшене преплетима винове лозе и цветних мотива. Плоче су подељене у две зоне и одвојене појасом дуж средине предмета који је изведен филиграном, позлатом и емајлом плаве, светлоплаве

[1] Калуђери из српске Раванице најпре долазе у Сентандреју, одакле одлазе у напуштени Врдник, који обнављају и за који наручују богослужбене предмете. Обнова је отпочета 1697. године и трајала је све до 1708. године (cf. Радојковић 1966: 274–275; Ђоровић-Љубинковић 1956: 73–74). О манастиру Врдник вид. Кулић, Срећков 1994: 53–61; Давидов 1992: 54.

[2] О ћипровачким златарима и мајсторским радионицама вид.: Поповић 1952: 244; Jiriček 1875: 463; Радојковић 1966: 149; Шакота 1981: 79–80.

[3] О Раваници као узору говоре и натписи на предмету, вид. Мирковић 1931: 52. Сав фактографски материјал уступио ми је за истраживање Музеј Српске православне цркве, који је, уз благослов Синода, омогућио поседовање и коришћење фотографија дарохранилице ђакона Драгана С. Танасијевића.

Сл. 1. Дарохранилица манастира Врдник

и зелене боје.[4] Унутар појаса утиснута су стакла која имитирају драго камење, а руб ове траке чини дебела увијена жица (Мирковић 1931: 52). Сребро је искуцавано на подлози од битумена, и то са обе стране на деловима где је приметан рад у рељефу. Спајано је легурама калаја и олова у техници ливења (Радојковић 1955: 100–103). Натписи на предмету су пунзловани у виду плитког рељефа. На ивицама дарохранилице налазе се позлаћени „контрафори" који осим декоративне имају и функционалну улогу придрживача.[5] Реч је о репрезентативном предмету, не само по уметничкој вредности већ и по величини: дужине је 41 цм (од крајње западне тачке до источне апсиде), ширине 31,5 цм (рачунајући и северну и јужну апсиду) и висине 50 цм (до врха куполе, тачније крста на њој).[6] Чињеница да се дарохранилица угледа на Раваницу, у даљим разматрањима биће веома важна, с обзиром на то да ће се и бројне аналогије сагледавати управо у контекстима топографских одредница једног храма и његове иконографије. Другим речима, дарохранилица ће се неретко посматрати као црква.

[4] О техникама филиграна и емајла: Радојковић 1955: 53–63; *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 1959: 271; Медић 1999: 161–219.

[5] Овакве дарохранилице су се користиле у литургији и износиле у току Великог входа, cf. Мирковић 1918: 124; Радојковић 1955: 96. У старој православној литургици за време архијерејске литургије дарохранилице су се износиле у току Малог входа, пре јеванђеља, cf. *Древности российскога государства от* 1849: 89.

[6] У раду са дарохранилицом у самом музеју Српске православне цркве несебичну помоћ пружила ми је госпођа Радмила Петронијевић, кустос Музеја.

Сл. 2. Дарохранилица манастира Врдник, западна страна

Сл. 3. Дарохранилица манастира Врдник, детаљ са југозапада

Што се тиче конструктивно-декоративних елемената, дарохранилица се може поделити на два важна сегмента. Један чине „зидови“ супструктуре на којима су представљени светитељи, а други одликује изузетно богато украшена кровна конструкција. Западном страном (сл. 2) доминира сцена Благовести на вратанцима и представа Вазнесења у забату, о којима ће, као и о осталим светитељским ликовима, више речи бити касније. Око врата су искуцани натписи о ктиторима и спасовдански тропар Раваничке цркве[7] (сл. 3) (Мирковић 1931: 52). Бочне стране тростране апсиде украшене су орнаментисаним прозорима. Северна и јужна засведене су полукалотама, а источна апсида се истиче својим позлаћеним кубетом (сл. 4). Тамбур ове мале куполе је шестостран и украшен орна-

[7] Натписи су искуцани лево, десно и ниже врата, док се изнад налази преплет љиљана. У делу на којем је представљен флорални мотив видљив је покушај искуцавања текста, од чега се, ипак, брзо одустало.

Сл. 4. Дарохранилица манастира Врдник, источна страна

Сл. 5. Дарохранилица манастира Врдник, кровна конструкција

ментима цвећа и срца. Источни забат је, за разлику од западног, послужио да се испише натпис о златару (Мирковић 1931: 53).

Конструкцију горњих делова дарохранилице мајстор је веома детаљно обрадио. Приоритет при састављању крова имале су куполе. Главна належе на кубично постоље, познатије као *tambourcarre*, а онда на двосливни кров који би се, хипотетички посматрано, простирао изнад главног брода цркве (сл. 5).[8] Изнад постоља уздиже се необично висок тамбур куполе која се завршава „руском“ калотом са позлаћеним крстом на врху. Десетострани тамбур куполе изведен је од филиграна, позлате и емајла плаве, светлоплаве и зелене боје. На ивицама тамбура, месту где се сусрећу прозори застакљени транзенама, постављене су позлаћене колонете и на свакој од њих по једна птица.[9] Калота куполе богато је украшена. На њој мајстор користи декоративни елемент који је први пут употребљен на предмету – позлаћене цветове украшене црвеном и зеленом бојом. Овај мотив, карактеристичан искључиво за главну куполу, концентрично је распоређен – пет

[8] Уздигнуто постоље главне куполе има отворе у виду полукружно завршених прозора, међутим, они нису симетрично распоређени. На западној страни има их 12, на јужној 11, на северној 10 и на источној страни је 16 отвора у виду малих прозора.

[9] Постоје два различита калупа за израду птица; један оних на постољима мањих купола, а други оне на главној.

у доњој и три у горњој зони калоте. Велику куполу окружују четири мање куполе, постављене на истој основи.

На крајњим угловима дарохранилице уздижу се четири мања шестострана кубета (Мирковић 1931: 52) (сл. 6, детаљ). Постоља ових купола украшена су филиграном, емајлом, имитацијом драгог камења, позлаћеним птицама и отворима у виду дволучних прозора.[10] Тамбури су идентичне обраде као на главној куполи, с тим што су калоте полусферичне, а на врховима колонета се не налазе птице. Северни и јужни травеји дарохранилице су засведени бачвастим сводовима. На сваком полукружном завршетку је по једно позлаћено крилато биће које стоји на кугли и изнад главе има крст, док су у оквиру забата представљени херувими.

Сл. 6. Дарохранилица манастира Врдник, купола, детаљ

Неопходно је осврнути се и на унутрашњост предмета. Дарохранилица није без постоља. „Под“ ове мале „цркве“ је од метала, док је на западној страни направљено испупчење у виду полукруга које је служило за причвршћивање предмета за Часну трпезу.

Изглед дарохранилице, нарочито њен еклесијални карактер, може нам послужити као значајан аргумент у циљу разјашњења њеног правилног именовања. На западној страни предмета, у тексту посвећеном изради дарохранилице, мајстор је искуцао реч *кивот*, означивши на овај начин своје дело.[11] Тиме је створен известан „сукоб“ између наслова рада и натписа на самом предмету, но, о томе се и раније писало. Бојана Радојковић, која је углавном користила термин дарохранилица, била је склона да исту назове и кивот-дарохранилица, имајући у виду сложеност про-

[10] Недостаје по један „драги камен“ југозападног постамента, као и један на северозападном.

[11] ѡ сеи сѫнни кивоть мнстрь раванице домѣ спскова И стѥго кнеза лазара сь дела севь лето ѿ рождства хсва аѱе ѡ; Врднички пример није јединствен у историји српског златарства. Натпис дарохранилице Дмитра из Липове или из манастира Бање такође означава предмет као кивот (Радојковић 1956: 62; Шакота 1981: 46). Сматра се да су се у периоду од XV па све до XVIII века кивоти и дарохранилице означавали једним термином – кивот.

блема с којим се сусретала (1966: 149). Мирјана Шакота (1981: нап. бр. 368), с друге стране, инсистира на томе да се предмети на којима у натпису јасно стоји – кивот, тако и називају. Стручна литература не олакшава приступ проблему јер се за поједини појам често везују и остали њему сродни, али не истоветни термини. Тако у одредницама речи дарохранилица или дароносница стоји следеће: „артофорион, кивот, сион, ћивот; у православној цркви – богослужбени предмет, обично метални ковчежић у облику малог храма за чување просфоре за литургију, као и за причешће болесника." (Душанић 1957: 101; *Историја примењене уметности код Срба* 1977: 84; *Енциклопедија православља* 2002: 101, 521, 973; *Речник српскога језика* 2007: 1356). Уопштавање ове врсте није прихватљиво из више разлога. Најпре су термини другачијег етимолошког порекла, затим су различити њихова значења и њихова намена. Такође, облик и форма ових предмета, што је за ову расправу изузетно важно, неретко се разликују. У хришћанској цркви кивот служи за чување моштију светитеља (Ebersolf 1951: 7; Viollet-le-Duc 1874: 63). Дарохранилице су, као што је већ наведено, богослужбени предмети у којима се чувају Часни дарови. Кивоти се често израђују као кутије, понекад са кровом на две воде, што је карактеристично за све кивоте-реликвијаре, јер они симболизују саркофаг или гроб (Радојковић 1956: 62; *The Oxford Dictionary of Bizantium* 1991: 1782). За разлику од форме кутије коју има кивот, дарохранилице се често израђују у облику храма.[12] Стога се чини да су ови предмети кивоти по једној општој формулацији, а дарохранилице по намени.[13] Имајући у виду да се и у самом називу крије намена оваквих предмета, те да се у њима похрањују Часни дарови, односно чувају, као и да су по правилу готово увек у облику цркве, верујемо да ће назив дарохранилица најбоље одразити смисао предмета и његову улогу у оквиру црквене уметности, али и овог рада. Термин је „усвојен" и у контексту разматрања која ћемо надаље узети у обзир, јер ће она бити у нераскидивој вези са наменом предмета, па тако и његовом симболиком.

Основну грађу за проучавање дарохранилице, осим натписа на њој, пружају белешке научника-путописаца и стручни и научни радови на тему примењене уметности, тачније српског златарства.[14] Први писани подаци о предмету дати су у раду Димитрија Руварца, *Опис српских фрушкогорских манастира* (1903: 60), који је настао као синтеза пописа након посете манастира на Фрушкој гори. Исцрпном пописивању и претраживању фрушкогорских манастира приступио је и Лазар Мирковић (1931: 49–53), који је у свом раду *Старине фрушкогорских манастира* истражио, пописао и описао црквени инвентар и ишчитао натписе свих предмета на које је наишао у ризницама. Иако се није бавила дарохранилицом, већ ликом и делом једног од наручилаца, Мирјана Ђоровић Љубинковић

[12] Идеја израде дарохранилица у облику цркве заснована је на вези између причешћа и цркве, cf. Hamer 1962: 211–223; На основу форме, Б. Радојковић (1965: 62) закључује да је предмет Дмитра из Липове ипак дарохранилица, а не кивот.

[13] Б. Радојковић (1965: 62) у једном од својих текстова каже: „Међу материјалом из Фрушке Горе који се чува у Музеју српске православне цркве у Београду налази се и један кивот, или боље рећи дарохранилица", да би нешто касније у истом тексту навела разлоге за своју намерно исказану недоумицу: „Дмитров кивот по својој намени не представља кивот, већ дарохранилицу, иако се у натпису назива кивотом."

[14] У оквире ове литературе треба уврстити и каталоге са изложби на којима је предмет својевремено излаган (*Master pieces of Serbian Goldsmiths' Work, 13th–18th Century* 1981: 66, T110); каталог са ове изложбе издат је и на српском, cf. *Српско златарство* 1981. Предмет је излаган и у Прагу у Народном музеју септембра 1981. са каталогом *Srbske zlato*.

(1956: 76) уз свој рад публикује фотографију овог предмета. Најпотпуније податке, описе и својеврсну анализу изнела је Бојана Радојковић (1966: 145–150) у својој докторској тези – *Српско златарство XVI и XVII века* и у раду о артофорионима у облику цркве (1979: 263–277). Као илустрацију народне лирике, дарохранилицу је у своја тумачења укључио и Светозар Радојчић (1975: 247). Набрајајући уметнине ћипровачке занатске школе, у коју се сврстава и дарохранилица манастира Врдник, Иван Сотиров (1984: 21, 146) је предмет истакао као важно дело поменутог златарског центра. Значај овог богослужбеног предмета у разматрањима симболизма евхаристије у византијским круговима препознао је и Милан Радујко (1993–1994: 29–49).

Наведене странице и написи монографија и студија о примењеној уметности слажу се у једном: у питању је „ремек-дело“ и „најлепше дело касног српског златарства“ (Радојковић 1979: 267). Но, иако важи за најраскошније и по уметничкој вредности највеће дело примењене уметности с почетка XVIII века, у досадашњој литератури дарохранилици није била посвећена посебна студија која би на одговарајући начин кореспондирала са горенаведеним тврдњама.[15]

Изучавање дарохранилице манастира Врдник може се кретати у различитим правцима. Слојевитост иконографско-симболичких вредности упућује на бројне сегменте, од којих је изузетно важан програм који се огледа у избору представљених светитеља.[16] Доњем регистру припадају стојеће светитељске фигуре уоквирене луковима који се наслањају на тордиране стубове. Ликови су представљени са својим атрибутима, а око њих су искуцани цветови. У другој зони налазе се допојасне фигуре апостола који лебде на облацима, уоквирене медаљонима. На крајњем западу јужне стране дарохранилице, у првој зони, представљен је Свети кнез Лазар са круном на глави: у десној руци држи крст, док му је лева у знаку адорације. Свети Сава је у сакосу и омофору, у левој руци држи јеванђеље, а десном благосиља. Свети Симеон носи

Сл. 7. Дарохранилица манастира Врдник, светитељи на јужној страни

[15] За разлику од дарохранилице манастира Врдник, кивот-дарохранилица Дмитра из Липове, који се узима као најстарији сачувани примерак у нас, детаљно је истражен у посебној студији (Радојковић 1956: 61–71).

[16] Дарохранилице у облику цркве се, сходно свом еклесијалном карактеру, називају још и сионима. Стога је потребно и корисно у неким од будућих истраживања овај примерак посматрати и као „небески Јерусалим“, што би у комбинацији са тумачењем приказаног програма дало целовиту слику дарохранилице и њене симболике.

Сл. 8. Дарохранилица манастира Врдник, са југоистока

Сл. 9. Дарохранилица манастира Врдник, са североистока

монашку ризу са крстом у десној руци (сл. 7), а Свети Ромило Раванички је у схимничкој одежди са бројаницом у десној и крстом у левој руци (сл. 8). Изнад ових светитеља, у другој зони, представљене су допојасне фигуре апостола. Свети Петар држи кључ, Свети Јован Богослов књигу, затим следе Свети Андреј (сл. 7) и Свети Јаков (сл. 8). На источној страни међу светитељима прве зоне налазе се Свети Никола (јужно) и Свети Атанасије Велики (северно). Обојица имају сакосе, омофоре и надбедренике, у левој руци држе јеванђеље и десном благосиљају. Свети апостоли Тома и Филип представљени су у горњој зони источне стране (сл. 4). Северну страну дарохранилице такође украшавају ликови светитеља и апостола. Свети архиђакон Стефан искуцан је са кадионицом у једној и дарохранилицом у другој руци (сл. 9). Три јерарха – Свети Јован Златоусти, Свети Григорије Богослов и Свети Василије Велики, настављају низ након северне апсиде (сл. 9). Обучени су као архиепископи. Сва тројица у левој руци носе јеванђеље док десном благосиљају. У горњој зони представљени су апостоли са књигама у рукама и то редом: Свети Лука је изнад архиђакона Стефана, Свети Марко изнад Јована, Свети Матеј и Свети Павле изнад Григорија и Василија (сл. 9). На западној страни предмета централно место заузима представа Благовести на позлаћеним вратима (сл. 2), док се у

забату изнад налази сцена Вазнесења која одговара посвети манастира Раваница[17] (Мирковић 1931: 52).

Важно је приметити да у оквиру приказаног програма препознајемо комбинацију стојећих фигура и попрсја, на српским дарохранилицама дотада засебно представљаних група ликова.[18] Такође је потребно рећи да се међу свим осталим примерима српских дарохранилица оваквог типа једино примерак из манастира Врдник издваја сегментом програма који се може тумачити као национални.[19] У том смислу посебно се истичу светитељи-владари (сл. 2). Њихов култ за цркву и државу имао је вишеструк значај. Они су били чувари и заштитници народа и својих задужбина, а затим су подсећали на златно доба српске самосталне средњовековне државе (Павловић 1965; Wilson 1983, 309–407; Марјановић-Душанић 2004: 235–250). Осим тога, често су били носиоци највећих хришћанских врлина. Мученичка смрт, као и страдање и жртвовање за веру, веома су важни у реду оних чинилаца који креирају потоњи култ и улогу самих личности у историји. Представљени у јужном делу западног травеја, делу цркве који је по правилу резервисан за сликање и полагање моштију ктитора или других угледних личности, сведоче о поштовању средњовековне традиције и сликаних програма византијских храмова.[20]

Први у низу представљених је кнез Лазар са владарским инсигнијама.[21] Лазарево првенство у низу Срба светитеља загарантовано је ктиторством манастира из којег монаси беже, а на који се дарохранилица угледа. Такође, кнежева судбина је нераскидиво везана за Косовски бој и почетак патњи српског народа у оквиру Османске империје. Ликом владара је указано на некадашњу самосталну државу, која је то право изгубила страдалничком смрћу кнеза и његове војске. Лазарев лик и дело послужили су многима да подстакну развој култа Косова, покосовског периода, али и преноса Лазаревих моштију из србијанске Раванице у сремску.[22]

---

[17] Сви ликови су дати пластично уз непропорционалне односе делова тела. Руке и лица светитеља представљени су шематски без икакве тежње за приказивањем детаља и појединости. Поједини светитељи имају изразито велике и дугачке шаке, док су други малих руку и једва избројивих прстију. Физиономије лица готово су идентичне. Доминирају крупне очи и велик нос. Утисак је да би, готово једноличне светитеље, без атрибута или натписа, било немогуће идентификовати. Није се водило рачуна ни о стилизацији косе или браде, па је тако Симеон представљан са брадом на два завршетка, за разлику од уобичајене која се завршава у „шпиц“. Сава на глави нема тонзуру. Петра не препознајемо по (таласастој) коврџавој коси него искључиво по кључу који носи. Сава држи књигу која је знатно мања од великог крста који носи Симеон итд.

[18] На примерима Дмитра из Липове или дарохранилице из Завале појављују се фигуре или у попрсјима или у пуној величини (Радојковић 1956: 62; 1979: 274).

[19] У оквиру приказаних програма дарохранилица често се појављују искуцани светитељски ликови или сцене. Но то су већином старозаветне личности, пророци или апостоли (*loc. cit.*).

[20] О положају гроба кнеза Лазара и његовом култу, cf. Поповић 1989: 171–183.

[21] Лазар је приказан са крстом у руци и круном на глави, слично примерима моравског сликарства (вид. ктиторску композицију у Љубостињи). Сведенији иконографски тип јавља се на јужној страни дарохранилице Николе Недељковића, узимајући у обзир представе кнеза Лазара које су се у то време налазиле у манастирској цркви. Наиме, тада се и развија посебан иконографски тип Лазаревог лика, познатији као „кефалофорос“. Он поред крста у десној руци и круне на глави, у левој руци држи своју главу – препознатљив знак његовог страдања. Неке од таквих икона чувале су се у манастиру Врдник све до Другог светског рата. Једна је дело непознатог уметника: Кнез Лазар, хаџија и кефалофор, која се данас чува у Музеју Српске православне цркве у Београду, а друга је поклон Стефана Раваничанина ораховачкој цркви Св. Николе која се такође чува у Музеју СПЦ. Обе иконе датирају се у крај XVII или почетак XVIII века; cf. Хан 1958: 63–75, сл. 1 и сл. 7.

[22] О књижевности у области Срема: Матић 1964: 16. Као и песме о кнезу Лазару у: *Зборник јуначких народних песама* 1930: 739–741. О развоју књижевности везане за одређене култове cf: Павловић 1965: 266–268. Најзаслужнији за развијени култ кнеза након Косовског боја био је српски патријарх Данило Пећки (Млађи,

Низ ликова настављају најпоштованији међу Србима светитељима. Свети Симеон је оснивач српске државе, а његов најмлађи син аутокефалне цркве. Ово су веома важни идеолошки чиниоци који су директно утицали при избору ових светитеља. Међутим, нису само дела за живота била уважавана и поштована. Често су управо чуда након смрти била „услов“ за уврштење у ред светитеља. Свети Симеон је, рано по свом упокојењу, почео да „точи“ свето миро, по чему се и назива Мироточац.[23] Његов култ је нашироко распрострањен још од немањићког периода па и у време турске окупације (Павловић 1965: 255–266; Поповић 2000: 348–369; Петковић 2000: 381–392; Тимотијевић 2000: 395–407). Он је кроз историју био поштованији као монах, на шта указују и бројни примери сликања овог владара у монашкој ризи, баш као и на дарохранилици Николе Недељковића.[24] Иако се у новијој историографији Св. Сава с разлогом препознаје као вешт дипломата и идејни творац многих уметничких остварења, он је најпре био, као и његов отац, оличење узорног монаха и оснивач српске цркве (Кораћ 1987: 145–157, 196; Марковић 2009: 97–287).

Осим светитеља-владара мајстор је искуцао и ликове локалног значаја. У југоисточном делу дарохранилице, представљен је Ромило Раванички. Као један од истакнутијих синаита који се подвизавао у Раваници, његов култ је и до данас остао јако поштован и негован у овом манастиру (Mayendorff 1974; Тахиаос 1975: 94–103). У доњој зони источне стране налазе се Свети Никола и Свети Атанасије Велики, сведоци и учесници Првог васељенског сабора. На северној страни, у проскомидији, приказан је архиђакон Стефан са кадионицом у једној и дарохранилицом у другој руци. Као пандан српским светитељима и владарима, симетрично, на другој страни предмета представљени су ликови чија су деловања веома битна за устројство хришћанске догме. Литургијско јединство црквене заједнице илуструје се одабраним светитељима међу којима су најпоштованији угледни архиепископи, црквени оци и литургичари – Св. Григорије Богослов, Свети Јован Златоусти и Свети Василије Велики.

Друга зона дарохранилице посебан је сегмент програма. У њој је представљено десет апостола, од којих су четворица јеванђелисти. Њихова попрсја уоквирена су медаљонима који се надовезују. Сваки круг, односно апостол, одговара луку, тачније фигури прве зоне. Међутим, комуникација ликова се не заснива само на формама које их окружују. Њу одликује и посебан симболички однос овог низа. Другим речима, светитељ из прве и одговарајући апостол из друге зоне имају своје заједничке историјско-теолошке аналогије.

Поље (медаљон) у коме је Св. Петар, први међу апостолима, одговара стојећој фигури српског кнеза Лазара, предводника српске војске у Косовском боју и првом владару страдалнику. Апостол Јован, омиљен и највернији Христов ученик, налази се предста-

1392/3), а као један од најзначајнијих писаца који су директно утицали на Лазарев култ у време Карловачке митрополије били су М. Орбини и његово дело *Краљевство Словена*, опширније у: Пантић 1968: LXXIX; о култу кнеза Лазара вид. и: Кемпфер 1975: 266–270; текст је извод из студије: Kämpfer 1972: 81–139.

[23] Током XVI и XVII столећа у писмима које упућују руским царевима за помоћ Хиландару, монаси овог манастира Немању називају Новим Мироточцем, а монаси Георгијевског светогорског манастира (Зографа или Ксенофона) доносе руском цару 1627. године миро Св. Симеон Српског, cf. Димитријевић 1903: 22, 38, 54.

[24] Изузетак је ктиторска композиција у Богородичиној цркви у Студеници, слој из 1568, где је Стефан Немања у монашкој одећи, али на глави има владарску круну, cf. Ђорђевић 1993: 159–162; Тодић 1997: 37–46.

вљен изнад Св. Саве, архијереја велике оданости Христу и његовом учењу. Апостол Андреј, који је заједно са својим братом, Св. Петром, први пошао са Исусом (Мат.: 4, 18), представљен је изнад стојеће фигуре Св. Симеона, првог српског владара, родоначелника највеће династије и првог монаха међу владарима исте лозе.[25] Симболишући Јерусалим као духовно царство, лик апостола Јакова искуцан је изнад Св. Ромила, синонима Раванице, која је за монахе истоименог манастира представљала средиште духовности, место око којег су се настанили многи синаити исихастичког периода. На источној страни налазе се светитељи који су у Никеји, заједно са царем и осталим архиепископима, утврдили Символ вере. Изнад Светог Николе и Светог Атанасија Великог представљени су апостоли Тома и Филип, у појединим тренуцима својих апостолстава сумњичави и маловерни (Јов.: 20, 24–29; 14, 8–9). Више архиђакона Стефана, у медаљону је апостол Лука, творац Дела апостолских у којима се, између осталог, говори о овом првомученику. На крајњем западном делу северне стране дарохранилице аналогија између три јерарха и апостола Марка, Матеја и поготову Павла, као највећег и најистакнутијег богослова, опште је природе, узимајући у обзир делатност Св. Јована Златоустог, Григорија Богослова и Василија Великог која се умногоме ослањала на апостолску.

Овај однос вертикалног низа карактеристичан је и за сликарство Раванице.[26] Не само да се на пољу архитектуре могу тражити паралеле и поједине истоветности него се и у сликарству појављују слични примери. Аналогије сликарства Лазареве задужбине и програма дарохранилице приметне су и на примерима појединачних представа. Наиме, Свети архиђакон Стефан, са кадионицом у једној и дарохранилицом у другој руци, насликан је на истом месту – протезису.[27] Имајући у виду сликане представе ктитора манастира (ктиторске композиције), угледне личности куће Немањића[28] као и наведене светитеље раног хришћанства, чини се да је у будућим истраживањима потребно узети у обзир читав корпус Моравског сликарства, што би свакако дало јаснију слику о евентуалним узорима и обрасцима.[29]

Свему овоме би, водећи ка закључку расправе, требало додати основну идеју која је креирала програм светитеља. Намеће се јасно питање: шта је у средишту мисли на којој настаје поменути репертоар светитеља и апостола? Један од одговора крије се у ондашњим друштвено-историјским околностима. Атмосфера у којој се српски народ обрео након Велике сеобе била је антиправославна. Борба за повратак прерасла је у борбу за одбрану православља које је представљало симбол независности (Пашченко

[25] Аналогија појединих српских светитеља-владара са ликовима ране цркве или уопште хришћанских светаца није нимало непозната историографији, с обзиром на то да су се разни наши владари, почев од Стефана Немање, поистовећивали са Константином, Јоасафом и другима, cf: Ђорђевић 1993: 159–166.

[26] Иако се овакав вид представљања, где се изнад стојећих фигура сликају попрсја светитеља у медаљонима (спојени у форми осмице) појавио у цариградској уметности десетог и једанаестог века (понајвише у примењеној, нпр. слоновача), у монументалном сликарству први пут, на овај начин и у оваквој заступљености, појављује се у Раваници, cf. (Беловић 1999: 142).

[27] Како је фигура у протезису Раванице доста оштећена, а као пандан истој у ђаконикону је насликан Св. Еуплос, с разлогом се верује да је у протезису насликан Св. архиђакон Стефан, cf. (*loc. cit.*, 111).

[28] Ликови Светог Саве и Симеона, неретко у пару, углавном су се сликали у југозападном делу цркве, cf. (Петковић 2007: 75)

[29] Том послу најкориснија и најцелисходнија би била необјављена докторска дисертација Татјане Стародубцев: *Ibid, Српско зидно сликарство у доба Лазаревића и Бранковића (1375–1459)*, Београд 2007. (са старијом литературом).

1991: 68).[30] Ликови на „зидовима“ дарохранилице треба да изразе ту идеју. Кнез Лазар је пострадао на Косову против Турака неверника,[31] Сава је учврстио и институционализовао веру,[32] Симеон је организовао сабор за борбу против богумила, а Свети Никола и Атанасије се на васељенском сабору жустро успротивише Арију и учврстише Символ вере. Архиђакон Стефан је каменован држећи се праве вере и тако је у хришћанској повести заслужио ореол првомученика.[33] Велики оци су својим учењем проповедали и бранили православну веру, а апостоли неретко страдали и били „овце међу вуковима“ проповедајући васкрслог Христа.

Међутим, у само средиште религиозно-идеолошког програма смештена је намена овог предмета. Евхаристија, на којој почива идеја дарохранилнице у облику цркве, веома је важна у циљу сагледавања целине приказаног програма и његове симболике. Она је за Оригена „тип цркве“, а за Августина „није ништа друго до црква“ (Hamer 1962: 211–223). Важност причешћа кроз јеванђеље је међу првима истицао Лука (22, 29–30), један од представљених на северној страни предмета: „Ево вам завештавам Царство... да једете и пијете за трпезом мојом у Царству моме.“ Касније ће највећи литургичари хришћанства користити истоветне алузије: „Господе,... дај да Ове свете Тајне буду онима који се причешћују... на испуњење Царства небескога“, или „Господе, Боже мој,... дај да (ове страшне и животворне тајне) буду и мени... на усвојење Царства Твога“ (Поповић 1978: 38, 60). У молитви анафоре на Литургији Јована Златоустог такође се помиње даровано будуће Царство: „Ти си нас из небића привео у биће, и, када смо отпали, подигао си нас опет, и ниси одустао да све чиниш, док нас ниси извео на небо и даровао нам Твоје будуће Царство“ (*loc. cit.*). Заједничко представљање ових и осталих ликова на дарохранилици треба да истакне идеју о јединству цркве кроз свету тајну причешћа. Према тумачењу Кавасиле, „Црква је означена тајнама тела и крви [...] јер су ове тајне тело и крв Христова и она [црква] причешћујући се њима не претвара их у људско тело [...] него се она сама претвара у то тело и ту крв Христову“ (Cabasilas 1967: 231–233). Отуда се и разни профили светоотачке традиције налазе представљени на дарохранилици, јер према апостолу Павлу сви заједно саучествују у „сазидању тијела Христова“.[34] На заједницу цркве указује и апостол Јаков: „Јер Ти си онај кога слави небески Јерусалим, заједница изабраних, црква прворођених који су уписани на небесима...“ (Borner 1964: 14). У тој заједници важно место су пронашли и национални светитељи-владари, изразивши тиме првенство православља и причешћа као спасоносног момента.[35]

---

[30] Период обележен Великом сеобом, па све до коначне самосталности, обојен је једним преовлађујућим тоном о инсистирању на легитимним правима српског народа и државе кроз разне видове уметности, што је добило своје место и у истраживањима историје уметности. Сигурно је да од овакве „политике“ нису одустајали ни монаси Раванице, приморани да напусте своје келије и манастир, али се идеја о победи праве вере у овом случају поставља као примарна.

[31] О последњем Лазаревом говору пред Косовски бој вид.: Медаковић 1975: 324; Ковачевић 1988. Кнез Лазар у *Житију* непосредно позива ратнике да, вођени Христом, пођу на непријатеља, с ким ће у подвиг кроз смрт стећи вечни живот: „Идем, братије и чеда, идем ва предлежешти нам подвиг вазирајуште на маздоваздатеља Христа...“ cf. Трифуновић 1975: 262.

[32] Cf. Доментијан 1938: 127–135.

[33] О култу Светог Стефана код нас, cf. Ђоровић-Љубинковић 1961: 41–60.

[34] Ефес: 4, 11–12: „И он даде једне као апостоле, а друге као пророке, једне као јеванђелисте, а друге као пастире и учитеље, за усавршавање светих у дјелу служења, за сазидање тијела Христова.“

[35] Српске светитеље пре треба посматрати у контексту сабрања светитеља као заједнице цркве него као ликове „националног карактера“. У прилог овоме говори и бројчани однос српских светитеља наспрам цело-

Сада је и сасвим јасно да је намена предмета изузетно важна и при одабиру стручног термина, али и када се сагледавају све карактеристике које дарохранилица у програму и на ширем плану доноси. Промишљен репертоар светитељских ликова указује на то да се водило рачуна о многим везама времена и бесконачности, о симфонији државне и црквене власти (Војводић 2012: 35–79), о јединству цркве и њеној улози у историји. Није се одустајало ни од визуелних сличности. Чињеница је да се дарохранилица угледа на Раваницу, те да су њен коначни изглед одредили сећање на манастир или евентуални цртежи. Но и то је било довољно да монаси у предмету препознају свој манастир и да се модел осликавања Раванице спроведе и на „зидове“ дарохранилице, где су одређене категорије светаца у посебном историјско-симболичком односу. Ипак, сам програм није био условљен нити сећањем нити цртежом. Он је постављен на темељима универзалне хришћанске тајне (Tillard 1964: 175–235; Јевтић 1974: 209–223; 1987: 196–204). Снажна и слојевита симболика на којој су монаси Раванице стварали програм дарохранилице у свом средишту има евхаристију. Они су повратак у своју земљу и манастир видели у причешћу и идеји небеског царства као залога за будућност. Њихово оружје била је њихова вера.[36]

Светитељи приказани на дарохранилици требало је да укажу на основне хришћанске врлине и да буду узор монасима новооснованог манастира. У исто време, због озбиљности ситуације у којој се српски народ нашао, они су кроз своја деловања и улогу у историји значили ауторитете, било националног или васељенског карактера. Апологете, исихасти, борци против јереси, учени теолози и мученици су ликови којима је програм изразио свој смисао – борба за праву веру евхаристијом и вером у небеско царство. Та идеја борбе апстрактним била је стожерна мисао читаве уметничке епохе која је настављала тамо где је Византија стала (Радојчић 1975: 263–270: 269). Такође, форме и дела којима се она служила неретко су излазили ван оквира уметности која је, чини се, сувише олако окарактерисана као декадентна (*loc. cit.*).

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Беловић, Марина. *Раваница. Историја и сликарство.* Београд: Завет, Републички завод за заштиту споменика културе (Belović, Marina. *Ravanica. History and Painting.* Belgrade: Republic Institute for Protection of Cultural Monuments), 1999.

*Божанствене литургије*. Превео архим. др Јустин Поповић. Београд (*Divine Liturgies.* Transl. By Justin Popović. Belgrade), 1978.

Borner, R. *L'assamblée euharistique, image de la Jérusalem d'en haut, Assemblés du Seigneur* 91. Paris, 1964.

Wilson, Stephen (ed.). *Saints and their Cults, Studies in Religious Sociology, Folklore and History.* Cambridge, 1983.

Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnarie raisonnè du mobilier irançais*. I. Paris, 1874.

Војводић, Драган. „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Vojvodić, Dragan. “The Image of Secular and Spiritual Authorities in Serbian Medieval Art.” *Matica Srpska Journal for fine Arts*) 38 (2010): 35–78.

купног програма. Притом су и култови изабраних светитеља настали на врлинама и оним делима који су апологетског или есхатолошког карактера.

[36] О могућим преплитањима државних питања и литургијске праксе cf. Радујко 1993–1994: 47, са старијом литературом.

Вуловић, Бранислав. *Раваница. Њено место и њена улога у сакралној архитектури Поморавља*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Vulović, Branislav. *Ravanica. Her Place and Role in Sacral Arhitecture of Morava*. Belgrade: Republic Institute for Protection of Cultural Monuments), 1996.

Гајић, Мила. *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*. Београд: Музеј примењене уметности (Gajić, Mila. *Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia*. Belgrade: Museum of Applied Art), 2010.

Дероко, Александар. *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*. Београд: Туристичка штампа (Deroko, Aleksandar. *Monumental and Decorative Arhitecture in Medieval Serbia*. Belgrade: Turistička štampa), 1985.

Димитријевић, Стеван. „Документа која се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку.“ *Споменик СКА* (Dimitrijević, Stevan. “Documents Regarding Relationship Between Serbian Church and Russia in 16th Century.” *Monument SKA*) XXXIX (1903).

Доментијан. *Животи Светога Саве и Светога Симеона*. Превео Л. Мирковић. Београд (Domentijan. *Lives of Saint Sava and Saint Simeon*. Transl. By L. Mirković. Belgrade), 1938.

*Древности российскога государства от. 1.* Москва, 1849.

Душанић, Смиља. „Кивот београдског кујунџије из 1735. године.“ *Годишњак Музеја града Београда* (Dušanić, Smilja. “Reliquary of Belgrade Silversmith from 1735.” *A Yearbook of the Museum of Belgrade*) IV (1957): 100–105.

Ђорђевић, Иван. „Свети Симеон као Нови Јоасаф.“ *Лесковачки зборник* XXXIII (Đorđević, Ivan. “Saint Simeon as New Ioasaf.” *Collection of Lescovac*) XXXIII (1993): 159–162.

*Енциклопедија православља*. I, II, III. Београд: Савремена администрација (*Enciclopedia of Ortodox*. I, II, III. Belgrade, Contemporary Administration), 2002.

Јевтић, Атанасије. „Евхаристија у Источној Цркви.“ *Теолошки погледи* (Jevtić, Atanasije. “Eucharistia in Ortodox Church.” *Teological views*) 4 (1974): 209–223.

Јевтић, Атанасије. „Есхатолошки карактер Цркве.“ *Гласник, службени лист Српске православне цркве* (Jevtić, Atanasije. “Church’s Eshatological Caracter.” *Herald, Official Paper of Serbian Ortodox Church*) LXVIII/9 (1987): 196–204.

Jorga, Nicolas. *Les arts mineurs en Roumanie*, Bucarest, 1934.

Cabasilas, Nicolas. Explication de la Divine Liturgie, traduction et notes de S. Salavile, Sources Chrétiennes 4.

Калић Мијушковић, Јованка. „Велики жупан Стефан Немања и кнез Лазар.“ у: *О кнезу Лазару*. Београд (Kalić Mijušković, Jovanka. “The Geat Prefect Stefan Nemanja and Prince Lazar.” in: *On Prince Lazar*. Belgrade), 1975.

Kämpfer, Frank. *Der Kult des heiligen Serbien fürsten Lazar – Textinterpretation zur Ideologie geshichte des Spätmittelaters*. Südost Forschungen XXXI, München, 1972: 81–139.

Кашић, Душан. „Национална тематика у иконографији Славонских Срба.“ *Православна мисао* (Kašić, Dušan. “National Topics in Slovenian Serb’s Iconography.” *Ortodox thought*) IV, vol. 1–2 (1961): 40.

Ковачевић, Љ. „Вук Бранковић.“ *Годишњица Николе Чупића* (Kovačević, Lj. “Vuk Branković.” *A Yearbook of Nikola Čupić*) X (1888).

Коларић, Миодраг. *Српска уметност XVIII века*. Београд: Народни музеј (Kolarić, Miodrag. *Serbian Art in 18th Century*. Belgrade, National Museum), 1954.

Марјановић-Душанић, Смиља. „Молитве Светих Симеона и Саве у владарском програму краља Милутина.“ *ЗРВИ* (Marjanović-Dušanić, Smilja. “Saint Simeon and Saint Sava’s Prayers in King Milutin’s Royal Program.” *ZRVI*) XLI (2004): 235–250.

*Masterpieces of Serbian Goldsmiths’ Work, 13th – 18th Century*. Victoria & Albert Museum, 1981.

Медаковић, Дејан. *Путеви српског барока*. Београд: Нолит (Medaković, Dejan. *Serbian Baroques Paths*. Belgrade: Nolit), 1971.

Медаковић, Дејан. „Култ кнеза Лазара у српском бароку.“ у: Божић, Иван и Војислав Ђурић (ур.). *О кнезу Лазару*. Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, Крушевац: Народни музеј Крушевац (Medaković, Dejan. “Prince Lazar’s Cult in Serian Baroque.” in: Božić, Ivan and Vojislav Đurić (ed.). *On Prince Lazar*. Belgrade: Faculty of Philosophy, Deparment for Art History, Kruševac, National Museum Kruševac), 1975: 321–335.

Медаковић, Дејан. „Историјске основе иконографије св. Саве у XVIII веку.“ у: Ђуриић, Војислав (ур.). *Сава Немањић – Свети Сава, историја и предање*. Београд (Medaković, Dejan. “Historical Basis of

Saint Sava's Iconography in 18th Century." in: Đurić, Vojislav (ed). *Sava Nemanjić – Sveti Sava, History and Tradition*. Belgrade), 1979.

Медаковић, Дејан. *Српска уметност у XVIII веку.* Београд: Српска књижевна задруга (Medaković, Dejan. *Serbian Art in 18th Century*. Belgrade, Serbian Literary Collective), 1980.

Meyendorff, John. *Byzantine Hesychasm: historical, theological and social problems*. London: Variorum reprints, 1974.

Милошевић, Десанка. „Срби светитељи у старом српском сликарству." у: *О Србљаку.* Београд: Српска књижевна задруга (Milošević, Desanka. "Serbian Saints in Old Serbian Painting." in: *On Srbljak*. Belgrade: Serbian Literary Collective), 1970.

Мирковић, Лазар. *Православна литургика*. I. Сремски Карловци (Mirković, Lazar. *Ortodox Liturgy*. I. Sremski Karlovci), 1918.

Мирковић, Лазар. *Старине фрушкогорских манастира*. Београд: Издавачка књижарница Гече Кон (Mirković, Lazar. *Antiquites of Fruška gora monasteries*. Belgrade, Publishing Bookstore of Gece Kon), 1931.

Мирковић, Мирко. *Правни положај и карактер српске цркве под турском влашћу (1459–1766).* Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, Београдски графички завод (Mirković, Mirko. *Legal Position and Character of Serbian Church under Otoman rule 1459–1766*. Belgrade: Collective for Publishing books of Social Republic of Serbia, Belgrade Grafical Collective), 1965.

Момировић, Петар. „Прилог проучавању сарајевских кујунџија." *Прилози оријенталних института.* Сарајево (Momirović, Petar. "Contribution of Researching of Sarajevo's Silversmith." *Contribution of Oriental Institutes*. Sarajevo), 1955.

*Обретаније главе кнеза Лазара*. Зборник јуначких народних песама. Београд (*Prince Lazar's Chopping Head*. Collection of National Heroic Songs. Belgrade), 1930: 739–741.

Павловић, Леонтије. *Култови лица код Срба и Македонаца*. Смедерево: Народни музеј (Pavlović, Leontije. *Cults of Personality at Serbs and Macedonians*. Smederevo: National Museum), 1965.

Пантић, Мирослав. „Мавро Орбин – Живот и рад." Предговору издању Орбиновог дела *Краљевство Словена*. Београд: СКЗ (Pantić, Miroslav. "Mavro Orbini – Life and Work." Preface to Edition Orbini's work *Kingdom of Slavs*. Belgrade: SKZ), 1968.

Пашченко, Е. М. *Актуализација средњовековља у украјинском и српском бароку.* САНУ, Научни скупови, књ. 18. Западноевропски барок и византијски свет. Београд (Paščenko, E. M. *Renew the Timeliness of a Medieval Tradition in Ukraine and Serbian Baroque*. SANU, Science Conference, book 18. Westeuropian Baroque and Byzantine World. Belgrade), 1991: 67–74.

Петковић, Сретен. „Иконографија Светог Симеона Српског у доба турске владавине." у: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви*. САНУ, књ. XCIV, септембар 1996. Београд (Petković, Sreten. "Saint Simeon's Iconography in the Time of Otoman rule." in: *Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi*. SANU, book XCIV, 1996. Begrade), 2000: 381–392.

Поповић, Даница. „О настанку култа Светог Симеона." у: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви*. САНУ, књ. XCIV, септембар 1996. Београд (Popović, Danica. "Abuot the Origin Saint Simeon's Cult." in: *Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi*. SANU, book XCIV, 1996. Belgrade), 2000: 348–369.

Поповић, Душан Ј. *Велика сеоба Срба 1690.* Београд: Српска књижевна задруга (Popović, Dušan J. *The Great Migration of Serbs 1690*. Belgrade: Serbian Literary Collective), 1954.

*Примењена уметност код Срба*. I. Београд: Музеј примењене уметности (*Serbian Applied Art*. I. Belgrade: Museum of Applied Art), 1977.

Радојковић, Бојана. „Крстови у емаљу XVI и XVII века." *Зборник Музеја примењене уметности* (Radojković, Bojana. "Crosses in Enamel in the 16th and 17th Century." *Collection of the Museum of Applied Art*) 1 (1955): 53–63.

Радојковић, Бојана. „Турско-персијски утицаји на српске уметничке занате." *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Radojković, Bojana. "Otoman-Persian influence on serbian applied art." *Matica Srpska Journal for fine Arts*) (1965): 119–149.

Радојковић, Бојана. *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад: Матица српска (Radojković, Bojana. *Serbian Goldsmith in the 16th and 17th Century*. Novi Sad: Matica Srpska), 1966.

Радојчић, Светозар. *Узори и дела старих српских уметника*. Београд: Српска књижевна задруга (Radojčić, Svetozar. *Model and Works of old Serbian Artists*. Belgrade: Serbian Literary Collective), 1975.

Радујко, Милан. „Еклисијално-есхатолошки симболизам у евхаристијској тематици византијског уметничког круга.“ *Зограф* (Radujko, Milan. “Ecclesialical-Eshatological Simbolism in Eucharistical Tematics of Byzantin Artistic Society.” *Zograf*) 23 (1993–1994): 29–49.

*Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска (*Dictionary of Serbian Language*. Novi Sad, Matica Srpska), 2007.

Стојановић, Љубомир. *Стари српски записи и натписи*. Београд – Сремски Карловци: Српска краљевска академија (Stojanović, Ljubomir. *Old Serbian records and inscriptions*. Belgrade – Sremski Karlovci: Serbian Royal Academy), 1903–1926.

Тахиос, Антониос Емил. *Исихазам у доба кнеза Лазара*. Београд, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности (Tahios, Antonis Emil. *Hesihasam in the time of Prince Lazar*. Belgrade, Faculty of Philosophy, Department of Art History), 1975.

Tillard, J. M. R. *L'eucharistie. Pâque de l'Eglise*. Paris, 1964.

Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (Timotijević, Miroslav. *Serbian Baroque Painting*. Novi Sad, Matica Srpska), 1996.

Тимотијевић, Мирослав. „Стефан Немања у барокном верско-политичком програму српске цркве.“ у: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви*. САНУ, књ. XCIV, септембар 1996. Београд (Timotijević, Miroslav. “Stefan Nemanja in Baroque Religious-Political Program of Serbian Church.” in: *Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi*. SANU, book XCIV, 1996. Belgrade), 2000: 395–407.

Тимотијевић, Мирослав. „Религиозно сликарство као историјска истина.“ *Саопштења* (Timotijević, Miroslav. “Religious Painting as Historical True.” *Saopštenja*) XXXIV (2002): 362–387.

Трифуновић, Ђорђе. „Косовско страдање и Небеско Царство.“ у: *О кнезу Лазару*. Научни скуп у Крушевцу 1971. Београд (Trifunović, Đorđe. “Kosovo's Suffering and the Kingdom of Heaven.” in: *On Prince Lazar*. Science conference in Kruševac, 1971. Belgrade), 1975.

Hamer, Jerome. *L' Eglise est une communion*. Paris, 1962.

Шакота, Мирјана. *Ризница манастира Бање код Прибоја*. Београд: Музеј примењене уметности (Šakota, Mirjana. *The Treasury of Monastery Banja near Priboj*. Belgrade: Museum of Applied Art), 1981.

Шакота, Мирјана. *Студеничка ризница*. Београд: Просвета (Šakota, Mirjana. *Studenica's Treasury*. Belgrade: Education), 1988.

Stevan Martinović

## RELIQUARY OF THE MONASTERY VRDNIK

### Summary

A reliquary of the monastery Vrdnik, which was created in 1705 by Nikola Nedeljković from Ćiprovac, represents one of the most important works of applied art of the 18th century. It was embossed in silver and gilding, decorated with meticulous filigree and enamel in blue and light blue colors, as well as studded with “precious” stones. Inasmuch as it had been ordered by the monks from Ravanica being in exile after the Great Migration, it was made on the pattern of the monastery having the same name, which was the endowment of Prince Lazar. In terms of typology, the reliquary is five-domed church with a basis in the form of trefoil. Owing to its ecclesiastical character, as well as the program of saints and scenes embossed on the “walls” of the temple, it carries an extremely rich symbolism that justified its religious-ideological purpose. It shows, moreover, that the atmosphere in which the Serbian people had found themselves after the Great Migration was anti-Orthodox. Not only did the saints of the first and apostles of the second zone point to the proper religion on account of their deeds and roles in the history, but they also were a role model for monks. At the time, Orthodoxy represented a symbol of independence too. In other words, the Eucharist was the conception on which the program of reliquary was based for the reason that the Holy Gifts of Communion were kept in such objects. Therefore, faith in the Kingdom of Heaven was a pivotal idea in which the monks saw a return to Ravanica and deliverance of Serbian people.

Key words: Vrdnik, Reliquary, Goldsmithing, Applied Art, Ravanica.

UDC 741.5:929 Rowlandson T.

KATE GRANDJOUAN
Visiting lecturer of Department for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade
Оригинални научни рад / Original scientific paper
kategrandjouan@gmail.com

# Body Politics: Charles Brandoin's *France England*, 1772

ABSTRACT: The article analyses a satirical print that was published in London by a Swiss artist, Charles Brandoin (1733–1796). Unusually, the design articulates ideas of national difference via an iconography of food and drink. A close reading of contemporary visual and textual sources relating to food, diet and national character are used to unravel the print's satirical meanings and to highlight an aspect of the design that has been lost in contemporary discussions: that this *double* national satire contrasts the French cook as poisoner, with the English cook as savage.
KEY WORDS: satirical art, Charles Brandoin, eighteenth century, Britain, France, food, national differences.

When the print *France/England* (Fig. 1) was issued by a London publisher in June 1772 its comic recasting of France as a skeletal cook producing inedible food and England as a stalwart male standing in a meaty land of plenty offered a witty commentary on contemporary ideas of national difference.[1] Addressed to an English public, the print appears to flatter the national ego: here is the English nation embodied by the common man, Defoe's 'true Englishman', made strong by beef and beer. Moreover, the 'freeborn' Englishman performs an English superiority: puffed with pride he addresses the French man-cook, still enslaved in the preparation of his dinner, a roast cat, well suited to England's 'natural enemy'.[2] The humpbacked French cook, who promises the gruesome and meagre, is clearly the unsavoury Other from whom we turn to embrace instead the comfort of English prosperity.

At first glance the image offers a comic reformulation of the anti-gallic sentiment that, as several historians have shown, was a salient feature of eighteenth-century nationalist discourse. Indeed, when the print has been reproduced, this is the simple perspective within which it has been understood: as positive English and negative French stereotypes of national

[1] Published on 25th June 1772 by an 'S. Hooper of Ludgate Hill'. Listed in Volume V of the British Museum's *Catalogue of Political and Personal Satires* (London, 1953) see BM5081.

[2] Daniel Defoe's *The True Born Englishman: A Satyr* was first published in London in 1701. There had been 50 editions by 1750.

Fig. 1. Charles Brandoin, *France England*, 1772. Engraving, 20 x 27.4 cm (Author's Collection)

identity.[3] The following discussion does not deny that the print's primary meaning is one of English prosperity. It will contend, instead, that this is not the single – or even simple – meaning of the print. In the construction of two comic stereotypes, food and body, man and nation are signified within a relationship of similarity and difference. And if garlic and frogs have since become an ironic cliché for the delicacies of French gastronomy, then their appearance with a cook was hardly typical in the early 1770s. Understanding the satirical print as a 'multi-referential form' (Hallett 1999), this discussion will unravel the meaning and significance of the iconography by examining the print's engagement with contemporary writing on Anglo-French differences and by reconstituting the image's dialectic with a visual legacy for figures and food in graphic art. In the process we shall see understand what distinguishes Brandoin's *France/England* from related designs drawing comic currency from contemporary definitions of national difference. How the print could have addressed its contemporary publics is then the subject of this paper. But before proceeding any further, the author of the engraving needs an introduction.

The time in the artist's life that we are concerned with actually marks the end of the ten-year period when Charles Brandoin (1733–1796) was working in London. Swiss by birth, he had arrived in England in 1762, after nine years in Amsterdam serving an apprenticeship in a family textile firm and several years travelling on the Continent to France and Italy.[4] On settling in London he took lessons with Paul Sandby (1731–89), but was sufficiently proficient to take on private students himself as well as commissions from English and Swiss patrons. By 1768, he was exhibiting tinted landscapes and drawings at the Society of Artists of Great Britain, and in 1770 he enrolled as a student at the Royal Academy, benefitting perhaps from his drawing master's prominence (Sandby was a founding member of the Academy) as well as from the cosmopolitan spirit that marked this institution at its foundation (Puetz 2001). It is at this moment that Brandoin turned his hand to a genre that appears antithetical to the topographical watercolour: he designed a series of prints that were cast within the conventions

[3] See Brewer 1986: 266 'French poverty and English prosperity in gastronomic form…Note the stalwart and cheerful demeanour of the English cook.'; Duffy 1986: 231 for 'Another example of gastronomic chauvinism' or Rauser 2002: 23–46 as 'a traditional contrast with the scrawny, foppish garlic-eating Frenchman'.

[4] There is very little information on this artist apart from the useful article used here and published by William Hauptman as 'Beckford, Brandoin and the 'Rajah': Aspects of an Eighteenth-century collection', *Apollo* (May 1996): 30–9.

of local, English graphic satire. His comic imagery was published by some of London's most prominent print dealers – by Robert Sayer for example – whose marketing networks extended into the provinces and abroad (Clayton 1997). *The Exhibition at the Royal Academy in Pall Mall in 1771* combines caricatures and recognizable portraits in the first known print of an English public at an art exhibition, and on this count has attracted some scholarly attention. The print was published in 1772 with *The Inside of the Pantheon in Oxford Road* which depicts a self-consciously fashionable crowd of 'macaronies' and men and women of the 'ton', lounging within the grand interior of London's newest and most costly assembly room.

Over a short period of time Brandoin produced a set of prints within a variety of formats where a comic dimension derives from the contrasting appearances and behaviour of different social types. Within this well-defined context, Brandoin also presents encounters between French and English types, using comparison to define national differences, and in this respect his prints stand apart from those of his contemporaries. In *France/England* national difference is explored within an iconography of the common man and food, neither of which features elsewhere in his *oeuvre*. Equally exceptional is the print's bipartite structure, which plays with the format of the paired print, although the two images are actually engraved on one plate. By paired prints I mean works of an identical size and medium that were issued simultaneously, usually by the same publisher. The symmetrical format allowed for the comparison of a theme (eg the seasons) or of a scenario (often as a before/after sequence). It is in this sense that Brandoin's bi-partite image asks to be considered: as a comparison between two men who are made to stand in, with their associated foods, for their respective nations.

The Frenchman is clearly defined by his dress, action and implements as a cook whose 'whole profession', to use Samuel Johnson's definition, 'is to dress and prepare victuals for the table' (Johnson 1755 'Cooks'). Shown preparing food that will cook on a spit, he wears a long apron with a bib and a floppy hat that was typical of the French cook's head-ware. A useful comparison in terms of his dress can be made with an illustration from Diderot's *Encyclopédie* where an all male company of cooks, from the youngest to the oldest, is dressed in a similar fashion. As the *Encyclopédie* reminds us, in France cooking was specialised into different trades that included, along with the 'patissiers' (pie and cake makers), 'traiteurs' (public cooks), and 'rotissiers' who sold meat that was roasted on a spit (Diderot 1771: Vol VIII). Brandoin's *France* comically evokes the 'rotissier's trade by means of a cook who has nothing better to put on his spit than a miserable cat. However, the odd assortment of food this cook is associated with (frogs, cat, garlic and fish), along with his pigtail and sword provide a range of visual cues that begin to point us away from the documentally specific and towards the imaginary.

Taking a closer look at the English cook we find several differences that distinguish him. His cook's apron hangs from the waist and on his head he wears a piece of soft cloth that resembles the shapeless linen 'nightcap' worn by English cooks and bakers at work (Cunnington 1976: 126). Dressed to cook, he nevertheless stands at ease, for his work is done. The only cook's utensils visible are the handle of a knife at his waist and the wooden pegs pointing from the trussed capon and the ribs of beef, which will hold the meat together as it cooks. The tankard has been filled and the ham has been cooked: as a cold cut it is ready to eat. The association of the Englishman with pre-prepared meat that is ready for consumption, as well as his bullish appearance, have been used to suggest that the figure is a stereotypical butcher.

Although butchers wore similar protective clothes and caps, in eighteenth-century British graphic satire they were inevitably identified by the tools of their trade, the steel and/or the cleaver, neither of which is visible here. Unlike the French cook, this figure's identity is ambiguous, but then flexibility is a property of the visual stereotype. Identities elude precise definition for the image functions as a substitution for what is known, rather than as a description of what is seen (Solkin 2001). The format of Brandoin's engraving, which places two figures in a comparative relationship suggests that we should consider them within the same occupation. If we can describe the Englishman in terms of a trade, therefore, it would logically be that of a cook.

In England to work as a cook was to enter a common trade whose corporate spirit and all male identity was represented by the Company of Cooks. According to *The Book of Trades* there were 'a vast Number of petty roasting and boiling Cooks', as a 'Professed Cook', a man could find employment in a household, tavern or ordinary, for 'there is scarce an eminent Tavern but has a true-bred Man-cook; each City Company, Inn of Court, & almost every grand Family, have their Master Cook'. (Campbell 1747: 270). Beyond the regulated profession, however, and particularly in the city, food was cooked and sold by women, as well as men, from the cook-shop and chandler shop to the street vendor or pie man, for in a vast urban population most people did not have a kitchen or own any cooking equipment. Male or female, master or roaster, in service or itinerant, the cook was a necessary and ubiquitous figure who assumed a number of different identities. This image presents us with two stereotypical 'man-cooks' and therefore invites a comparison between the two national cuisines and the two masculinities they are made to represent. But how familiar was the French cook to this print's public and what were the contexts in which he would have been encountered?

In France the 'public cook' (the equivalent of 'traiteur') prepared food for the 'table d'hôte'. He both serviced the demands of an urban public and worked at the post house, providing meals for an itinerant population that included foreign travellers (Spang 2000: 30). The custom was to sit at the 'table d'hôte' or communal table and be served, along with the assembled company, with whatever the kitchen could offer on that given day. Prepared by the public cook from local produce, and subject to seasonal supplies 'le plat du jour' reflected regional cuisine. For the traveller it was an experience of eating where individual choice, both in terms of food and dining companions, was replaced by a set menu, often of dubious standard, and the forced company of fellow travellers. The kitchen of the post house was one of the places where an English traveller would closely encounter the French and where food, drink and company could present an unwelcome surprise. This is the sense of Bunbury's *La Cuisine de la Poste*, published in 1771, where an odd assortment of French servants and travellers gather before eating in the kitchen of a French post house (BM4764). For an English viewer their exaggerated hats, clogs, and deportment, and the promise of food from a black cauldron (or 'marmite') hung over the fire, gives comic expression to the anxieties of the English tourist and traveller. The print is also a reminder that for the English the experience of France was increasingly mediated by travel and tourism. By 1772, England was nine years into a period of peace that had been inaugurated by the Treaty of Amiens of 1763, consigning war with France to the past. In the context of graphic satire the reopening of national borders, precisely by encouraging travel, had expanded the repertoire of French types that could be meaningfully formulated for

an English public. Before suggesting some iconographic sources for *France/England*, first I would like consider the ideas that a French cook and his foods could import into English prints.

In England, a tradition of 'haute cuisine' associated with social prestige and expense was typically provided to the nobility by a *chef de cuisine* or a 'master cook' who was trained in the culinary art of France. Such a cook was perceived as a 'creator', an 'inventor' of sophisticated dishes. 'The cook of genius will invent new delicasies [sic.] to please the palates of those for whom he is to labour, his art, like all others, being subject to change' wrote Vincent la Chapelle in the introduction to *The Modern Cook*, published in London in 1733. The master cook used delicacies (such as pigeon, or quail) but also ingredients drawn from a common stock of meat and vegetables that he was employed to transform into the interesting and exotic. An experienced French or master cook could therefore demand higher wages than his English counterpart, in that his expertise promised dishes of a greater sophistication. Moreover, an apprentice cook in England could find himself learning his trade from a French cook. In the words of Robert Campbell: 'A modern Cook must first be endued naturally with a distinguishing Palate; then he must learn the whole Mystery of mixing and disguising every thing that comes under his Hand according to the Palate and Humour of his Patient; for I think he who is under the Dominion of a French Cook, may as properly be termed a Patient, as he who is under a Course of Physic.' (Campbell 1747: 277). The 'mystery of mixing and disguising' refers to the French cook's custom of preparing sauces from a pre-prepared stock or 'bouillon'. For if the French cook was esteemed and well paid for his expertise, he was also considered to represent culinary practices that were regarded as culturally and nationally distinct from those of the English. These differences centered on sauces and small accompanying dishes that were costly in time, labour and preparation. Their basis was the *bouillon* or stock, prepared by boiling different meats, vegetables and herbs together and then reducing the liquid into a 'quintessence' or essence of pure flavourings. Chapelle's *The Modern Cook*, which published in England when he was chef to the 4th Earl of Chesterfield, was one of first cook-books to codify French 'nouvelle cuisine' of the eighteenth century though it was followed by others. The food historian Stephen Mennell has shown how the publication of cooking manuals, which fixed distinct practices, contributed to the formulation of distinctive national differences within the kitchen. Hence, Hannah Glasse's *The Art of Cookery Made Plain and Easy* (1747) and Elizabeth Ribbald's *The Experienced English Housekeeper* (1769) presented English cookery as one characterised by economy and plainness. Writing to the female housekeeper they were 'handing down the skills of a traditional and unchanging craft' rather than conveying to the professional male cook, as Chapelle had done, 'the latest advances in technique and fashions in service'. Glasse and Ribbald's cookbooks promoted simple methods like plain roasting and boiling, in place of 'French tricks' that 'disguised' the meat with *bouillon*-based sauces. Traditional puddings and pies appeared both English and economic when contrasted with the superfluity and extravagance of the French cook 'that used six Pounds of butter to fry twelve Eggs, when every Body knows, that understands Cooking, that Half a Pound is Full enough, or more than need be used: But then it would not be French.' (Mennell 1995: 96).

For wholesome English cooking to be defined against French culinary excess points to the broader diffusion of French cuisine beyond the Francophile aristocrats of English society,

and to the wider issues of taste, consumption and the consumer market for luxury products.[5] Taste in food, like manners and fashion, is a creator of social distinctions and a means of establishing and displaying one's 'genteel' status. Like speaking French or dancing an allemande, acquiring a taste for French cuisine would have confirmed the social ascension of the *arriviste*, while for the well-born, taste was a means of maintaining social distinctions that were pre-established. Fashion in all its forms provided a rich vein of comedy for the satirist. In a play first published in London in 1756 the son of a vulgar English merchant is keen to acquire the skills that will give him the social varnish his father so comically lacks, and he is charmed by an evening he spends with a French Marquis dining on French food: 'The night before last I made the most excellent supper with the Marquis man ever taste. We were at the King's Arms. The cook was French; and the entertainment French: dishes! We had no such thing, we were served in saucers; but delicate beyond admiration.' (Foote 1758: unpaginated).

Within the anti-gallic discourses of patriotism, however, taste for delicate French goods was often presented as a threat to healthy national customs. The author of *The London Tradesman* concluded his description on the current state of the cook's trade with an attack on French cooks for 'spoiling wholesome Dyet [sic.] by costly and pernicious sauces, and absurd mixtures ...(this) does not confine itself to the Tables of the Great; but the Contagion is become epidemical...But it is to no purpose to preach against luxury and French Cookery; they have too powerful a Party in the Nation: we must take the Cooks as they are, not as they ought to be; they are not to blame, but those that employ them.' (Campbell 1747: 277). English taste for French goods and services was ironically commemorated in a print that was commissioned by the Anti-Gallican Society, founded in 1745, 'to oppose the insidious arts of the French nation'. In L. P. Boitard's *The Imports of Great Britain* (1757) caskets of Normandy cheese, barrels of wine and French haberdashery are unloaded onto the quays of a London dockyard where English employers warmly greet their newly arrived French servants. In the background, a stream of immigrant job hunters marches off the boat suggesting that French supply will more than equal enthusiastic English demand. In the foreground bustle of the quays, seven English gentlemen greet a French cook, 'acquainting him that without his Assistance they must have perish'd with Hunger', for these emaciated English epicures would rather starve than eat their local, English food.[6] Although Boitard's print highlights the place of the French cook within a buoyant service economy, he remained a rare figure in English graphic satire. For in the intervening years it was the hairdresser, who came to the fore as the common French archetype in English graphic satire.[7]

The numerous prints of hairdressers and dancing masters contemporary to *France/England* demonstrate the crucial relationship that operated between graphic satire and the culture of politeness and it is a context within which the cook fits with difficulty (Hallett 1999). In prints that satirise English extravagance and the taste for luxury as unpatriotic, the French hairdresser and dancing master were obvious targets because they were seen to encourage the

[5] For luxury and consumption in Britain in the 18th century see Brewer, Porter 1993; for the relationship with visual culture specifically see Solkin 1992. On the role of satire, considered both vital and necessary in a society regulated by the strictures of social decorum, see Hallett 1999; Porter 1982, revised 1991: 214–250 maintains that the French cook 'was a rare and despised figure in English society'.

[6] Published in London March 7th 1757, see BM3653

[7] Some examples: *A French Hair Dresser Running Through the Streets to His Customers* published March 1771 (BM4767); *Monr. Le Frizuer* published May 1771 (BM4673). For an interesting discussion see Donald 1996: Chapter 4.

pursuit of false appearances and empty values. Moreover, the comic potential of overlarge curling tongs and scissors dangerously wielded by an emasculated French hairdresser contributed to the hairdresser's proliferation as a stock figure in satiric print culture. For an iconography of the French and English cook, therefore, we will need to look elsewhere: to a visual tradition within graphic art that associated the single figure with food, and to a pictorial legacy which had established particular foods as mutually defining symptoms of French and English national differences. First, however, I would like to consider how food functions as a metaphor within a visual image.

If we look at food in *France/England* then we return to the logic of the stereotype. For each individual form relates back to its referent but when combined produces a composite image that has an illogical coherence, consistent with the properties of the stereotype. Why the combination of frogs, cat and fish? Why only meat and beer? The image not only eliminates the bread and cheese that composed the diet of the poorest but ignores the wide variety of foodstuffs (fish, fruit, vegetables, dairy produce) which were found on English tables the further one rose up the social scale. In France, the only food that is possible rather than 'imaginary' is the frogs and garlic, and what is left on the bone of ham. The fish looks like a skate but has been arranged to emphasise its spikiness, thereby losing its reference to actual appearance. In this sense, it joins the cat in the realm of the imaginary. At the risk of stating the obvious, neither garlic nor fish adequately signify a national diet, which was composed of the same basic foodstuffs that were to be found in England. There were greater regional differences, however, and a traveller was more likely to encounter dandelions, starlings, thrushes and '*bouilli*', or thin soup, for dinner than back in England. Frogs and garlic were eaten and together, as suggested from their symmetrical placement on the wall of France. The more frequent use of garlic, particularly in the southern regions, does seem to have been a real difference with English custom and although some chefs valued its flavour it was, nevertheless, considered – like onion – to be a lowly food. Eating frogs, however, appears to have been more unusual. The point that concerns us though, is that food in eighteenth-century Europe was a greater signifier of social divisions than it is today. It was believed to forge the character of particular social groups and it was generally recommended that the members of these groups ate food suited to their natures. Within this dietary hierarchy, red meat occupied a prominent position because it was believed to confer greater strength than white meat or fish. Moreover, the price of the different cuts of meat reflected in themselves this social hierarchy and in turn dictated how the meat was cooked.[8]

The ribs of beef that figure so prominently in England were considered the prime cuts of roasting meat and, as such, lay beyond the means of many who ate the cheaper and coarser cuts that were boiled. Yet both beef-eating and beef-roasting appear to have been widely established within the national diet. The frequency with which beef appeared on the tables of those who could afford it, as well as the large size of the joints, were remarked upon by travellers, although some found its much trumpeted quality disappointing (Grosely 1768: 75). For both the Englishman and the foreigner, therefore, roast beef was a well-established emblem

[8] See Black 1996: 149–166 for the regional differences in French diet and how these differences were received by British travellers. More generally on food, diet and its meanings in Europe in the early modern period see Sarti 2002: 148–189.

of national identity and a signifier of the country's prosperity. Commenting on the material prosperity of the English one early eighteenth-century observer noted that 'The pleasures of the Table, in this happy Nation may be put in the same rank with the ordinary, every one is accustom'd to good eating. It consists chiefly in a variety of Puddings, Golden Pippins which is an excellent kind of Apples, delicious green Oysters, & Roast Beef, which is the favourite Dish as well at the King's Table as at a Tradesman's; 'tis common to see one of these Pieces weigh from twenty to thirty Pound, & from thirty to forty: And this may be said to be (as it were) the Emblem of Prosperity & Purity of the English.' (Muralt 1725: Letter 1).

Therefore, if the French diet in *France/England* shows greater diversity than its English equivalent (for it includes meat, fish and vegetable), in its odd selection of food and absence of red meat, it recasts this nation's diet as a stereotype of the lowly, insignificant and bizarre. This food is both the cause of the cook's weak masculine physique and establishes his inferior status. In contrast, the plentiful and strength-giving diet of the food in England produces and maintains the strapping physique of the Englishman and by extension of the English people. The juxtaposition of the fat and the thin cook with their respective fat and lean foods recalls an established iconographic tradition where sharp-featured lenten restraint is contrasted with rotund, carnivalesque excess notably in the foreground of Breugel's *Battle of Carnival and Lent*.[9] Closer to the iconography of *France/England*, perhaps, is the similarity between physical form and food in Breugel's *The Thin Kitchen* and *The Fat Kitchen*, where the sharp, small and pointed are causally dependent on maigre food and rotund corporality on unlimited meat and ale. The adjacency of thin and meagre foods with the French cook's physique and the comparative antithesis of the well-fed English cook standing in a meaty land of plenty suggest that we could see Brandoin's antithetical imagery as a contrast between national diets staged in religious terms: the liberties of an English protestant diet are placed in satirical counterpart to a diet ruled by the strictures of the Catholic church that established non meat days for 160 days of the year. However, I would suggest that it is specifically via the work of William Hogarth (1696–1764) that Brandoin's fat and thin visual contrasts can ultimately be related to an older iconographic tradition of protestant plenty and catholic restraint. In *Beer Street*, most obviously, Hogarth reframed the visual semantics of protestant fat into an iconography of national material wealth but also in a pair of prints that were published on the eve of the Seven Year's War (1756–1763).[10]

In *France England* Hogarth directly contrasted English beef and beer with French frogs and soup to show that 'Beef and beer give heavier blows/Than soup and roasted frogs.' *France* (Fig. 2) shows a rabble of French soldiers cooking frogs, the only food left to them. In *England* (Fig. 3) soldiers carouse with women at an inn well supplied with beef and beer. The paired format of the prints which allows Hogarth to compare one country with another prefigures – and may well have been a source for – the bipartite format of Brandoin's *France/England*. In Hogarth's imagery frogs indicate the poverty of a nation subjugated by the twin authorities of the church and state. The friar loads his boat with instruments of torture and in the background the King's starving soldiers have to be forced to board the ship. A bare rib of beef and 'soup maigre' is the only food promised at the inn and as the inscription on the title line makes

[9] Bruegel's paintings were engraved in 1563 and circulated widely. See van Bastelaer 1908, no. 154 and no. 159.
[10] *Beer Street* was published on February 1st 1751 see Paulson 1965: Vol. 1, 208.

clear, the real reason for the French Invasion of England is 'to taste our Flesh & Blood, Old England's Beef & Beer!'

Beef had, of course, featured in an earlier painting by Hogarth of *Calais Gate.* When the design was published as a print the title was changed to include the lines of a patriotic song. In *The Roast Beef of Old England: Calais Gate* (Fig. 4) a great rib of beef, destined for an English inn in Calais, is coveted lasciviously by a fat friar and causes a starving soldier to spill his soup in excitement as it is carried through the streets by a man-cook who struggles beneath its heavy weight. On the left three brawny women, carrying baskets of vegetables on their back are ecstatic at the sight of food – in their case fish – although this overlarge and eerily anthropomorphic skate is comically monstrous. The 'soup maigre' that the soldiers drink and that the cooks haul along in a cauldron signifies, like the frogs, the poor and measly diet of the French nation. 'Soup maigre' suggests a comic derivation from the ubiquitous yet fortifying 'bouillon' but in emphasising its 'maigre' qualities this thin, watery and, by extension, transparent food is recast as weightless and insignificant. Permanently hungry the French are, therefore, forced to eat as they work and comically covet any food that they see. The similarities between the *Roast Beef* and *France England* suggest that Hogarth's iconography provided Brandoin with some visual prototypes. His French and English cooks stand beneath similarly incomplete arches and the two shields that Hogarth depicted carved in stone above the gate-house reappear beneath his figures. Hogarth's shields

Fig. 2. William Hogarth, *France*, 1756. Etching and engraving, 31.9 x 39 cm (Author's Collection)

Fig. 3. William Hogarth, *England*, 1756. Etching and engraving, 31.9 x 38.4 cm (Author's Collection)

Fig. 4. Charles Mosley after William Hogarth, *O! The Roast Beef of England*, 1749. Etching and engraving, 38.3 x 45.5 cm (Author's Collection)

relocated modern rivalries within a broader temporal context, as reminders that in earlier times Calais belonged to the English. Brandoin's shields, by contrast, mediate between the common man placed above and the country inscribed below, thus facilitating the mapping of a collective national identity onto the individual type. Hogarth's fat/thin visual contrast between the friar and the cook, whose body curves under the weight of the meat as well as the inspectatorial gaze and gesture of the rotund friar, is also reused by Brandoin and this time to suggest a relation of power/submission: strapping English authority triumphing over hunched French servility.

It is clear from this group of prints that an iconography of food and drink for the express purspose of articulating national differences provided a visual legacy for Brandoin. Frogs and fish, beef and beer reappear in *France England* and at a time when these elements were largely absent from contemporary treatment of the French by British graphic satirists. As visual cues, these comestibles demanded that the viewer understand the print within a Hogarthian legacy, one which had elaborated a cornerstone of English nationalist discourse which was evoked with particular frequency in times of Anglo-French hostility: that material plenty was a privilege of the 'freeborn' Protestant English.[11]

Yet although it looks back to Hogarth, Brandoin's *France/England* was issued – on the contrary – well into a period of peace and if frogs are compared with beef they now belong to a French cook. Once again they signify the poverty of a national diet but placed in a kitchen the viewer is now asked to consider their qualities as food. Hung up to dry, their strange, pointed forms suggest a brittle texture and a sharp taste, and indicate a national diet where a taste for the delicate is comically re-presented as a taste for the exotic, as strange. Crucially, the attentions of this Frenchman are directed to his work as a cook and it is the Englishman, not at work and with time to spare, who gestures to his meat. This difference in posture is, I believe, the key to understanding how the French and English cooks are figured metaphorically to represent two culinary traditions as nationally distinct.

The actual pre-eminence associated with the French cook and his cuisine has been subverted through the satirical comparison between the size and stature of the two cooks and through

[11] On Protestantism and the rise of British national identity in the period see Newman 1987 and more recently Colley [2002], 2009.

the food with which they are associated. The French cook's small stature is suggested by his gesture, for he needs to reach up to skew the cat's head. His thin and wrinkled body suggest old age and physical dessication. This is echoed by the dried and un-nourishing food that hangs high on the wall behind. The sword, the spit, and the pin – that hold his breeches at the knee – are among the many sharp and pointed forms that characterise this nation's space. Because the cook hugs the spit between his legs so that it traverses his body, he comically appears to skew himself at the same time. Literally pinned at the breeches and metaphorically skewed by the spit, the Frenchman is both a victim of his cooking methods and victimised by his dress (he is tied up by his apron and his body is repeatedly lined by the striated folds of the bib). Enslaved in the preparation of his food the French cook conforms in his stereotypical format to the labour intensive processes needed to produce the delicate flavourings and intricate dishes of French 'nouvelle cuisine'. The adjacency of water, ham and fish evokes the spectre of the ubiquitous 'bouillon', although here the shark like fish married with the ham promises not the exotic but the irreconcilable and perhaps even the poisonous. Scrawny and skewed like the cat, the cook also shares a tail. His pigtail curls animal-like down his back, a comic signifier less of effete French fashion and more of dubious excessive hair as a monstrous appendage. In its long supine form it appears to parody the cat's diminutive stiff-plaited tail, and suggests man-cook and cat share, in the one's consumption of the other, the same physical-animalistic qualities.

Food and drink in England are, on the contrary, easily recognizable. The great joints of meat pegged and ready for roasting speak of the simple cooking methods characterizing the English kitchen, although for some foreigners the ubiquitous roast represented the limitations of English culinary skill. Standing at ease, the Englishman appears wedged between a barrel of ale and a low table. The barrel's girth echoes the cook's sizeable paunch while the table's straight and sturdy legs and the upright tankard match his own solid stance. Flanked on either side by meat, the cook's head and hand appear smaller than the heavy joints that hang low around his face and the full tankard brings the ale almost to the level of his knee. Within each identical nation space, therefore, the visual impression of the cook's size and stature is controlled and regulated by the dimensions of the food and objects he is associated with. The English cook appears dwarfed by his own food yet he towers over his French counterpart. As the eye shuttles back and forth between the two figures, it activates the dialectical interaction that the print's paired format demands: fully modelled in the round, the English cook swells to the foreground and the French cook shrinks back, appearing little more than a silhouette on the page. This subversion of the professional cook's hierarchy is also dramatized by the English cook's gesture. Pointing to the capon safely hanging from the English wall, the cook reminds his French counterpart that his plump bird rightfully belongs on the French cook's spit. But placed at the furthest reach of the Frenchman and protected by the English cook who stands squarely in the way, the capon will stay where it is.

The iconography of food resonates satirically within the discourse of national cooking to subvert a professional hierarchy and also joins a visual tradition where English plenty is placed in comic relation to French want. Yet if Brandoin quotes Hogarth in the different context of 1770s peace, travel and tourism, the appropriation of beef and beer, redeployed with an obese male, signifies gluttonous excess as much as national superiority and masculine strength. In order to consider this different inflection of meaning we will now consider how *France/*

*England's* association of a single figure with food looks to the iconographic paradigm of the *Cries* in order to recast the individual as a comic archetype.

Engraved sets of pictures of street criers constituted a pan-European print genre whose *topoi* had been established in England in the late seventeenth century by Marcellus Laroon (1653–1702). The popularity of his series had assured their continuous republication. The *Cries'* simple format presented a single figure – male or female – against a blank background while a title or verses printed beneath the image confirming the individual's identity. Brandoin's interest in the format is indicated by a set of engravings that were published as a collectable series contemporary to *France/England.* One of the publishers of this series, Robert Sayer, had been the first to give a new impetus to the *Cries* several years earlier when he issued a new version of Laroon's *Cries* with 'additions and improvements' by the French artist L. P. Boitard.[12]

In *France/England* the *Cries* paradigm allows for the formulation of two anonymous national types within the same trade and for the presentation of two nations as equal spaces. The cooks are framed and identified by a script beneath. Seen from the 'outside' any national superiority is subsumed within an overall concept of symmetry and equality that operates on either side of the 'channel' that runs between each nation space. A similar formulation of two symmetrical and comparable entities was expressed by the Chinese philosopher in Oliver Goldsmith's *The Citizen of the World* (1762) 'The English and French seem to place themselves foremost among the champion states of Europe. Though parted by a narrow sea, yet are they entirely of opposite characters; and from their vicinity are taught to fear and admire each other.'

Goldsmith's book is a satire of a popular eighteenth-century literary genre that elaborated notions of national identity by playing them off against each other, a genre that must have come to mind for contemporary viewers of Brandoin's engraving. The standard format of these works was a series of letters that inquired into the day-to-day habits and customs of the French and English nations with a view to revealing their different characters. An early example is Louis Beat Muralt's *Letters describing the Character and Customs of the English and French Nations,* first published in Geneva in 1725. Editions soon appeared in Paris and London where the book remained in print up until 1747 and 1753 respectively, stimulating copies and new versions. That Muralt, like Brandoin, shared a common Swiss identity may or may not be coincidental; more significant maybe is the fact that both stood outside the two national communities that they sought to compare.

Muralt organised his letters into two volumes that were bound together in an order that reflected the chronology of his travels. Using comparison as a form of knowledge, the stereotypical character of each nation was formulated within a contigent but antithetical relationship. The dominant negative characters of the English were their torpor and natural ferocity, but a less explicitly stated notion of English sincerity also emerged through the description of the French as a people for whom politesse and the pursuit of pleasure had become a cult. Muralt concluded his *Letters* with a stinging condemnation of both nations for their excessive national pride and mutual hostility and took comfort in the fact that he was the subject of a country 'which did not have reason to boast so excessively of its name'. The text and its conclusion show how the written stereotype is made to stand at a discursive distance from its

[12] For a recent discussion see Shesgreen 2002: 119. There were six editions of Laroon's *Cries* between 1687 to 1709 and four more reprintings from 1711 to 1733.

creator and from its reader. Substituting the bipartite format for the two volumes of the *Letters*, Brandoin's *France/England* uses the same form and establishes the same distance through its iconography. In both text and image the complexities and discontinuities of two societies are condensed into simple signifiers of national difference that are fixed by volume or frame within a symmetrical relationship, where each national character or type relates primarily to its other within a relationship of similarity and difference.

In this play of symmetry the respective physiognomies and physiques of Brandoin's cooks are constructed in antithetical relation to each other. They share between them the whole range of prescribed plebeian characters, for possession by the one is a sign that the other is in possession of its opposite. Therefore, a vulgar excess of French hair contrasts with a balding English head and dry French wrinkles grotesquely complement flabby English jowels. The hunched back of the French cook and the impression that he draws himself into a cringing posture finds its comic antithesis in the 'largesse' and vulgarly exposed flesh of the Englishman. Brandoin's types are placed in comic antithesis to each other but also to the prescriptive norms that formulated the representation of polite appearance. For artists, these norms were established in the standard drawing manuals of art academies and they regulated physical appearance in portraiture. They were also ordained in the texts of popular etiquette books and given broader currency by George Stephens, whose touring lectures were published as the *Lectures on Heads* in 1764. The *Lectures* popularised the notion that physiognomy and posture could be related to different social groups and that the deformities associated with the lower classes were a source of the comic.

But within Brandoin's image, of course, plebeian threat is mediated by the image's comic format. Within the comedy of their contrasting vulgar characters one cook performs his violent nature and the other cook displays his. The French cook skews his cat with barely concealed glee, as he thrusts the spit through its neck, held within the firm grasp of his hand. The smiling English cook exposes his teeth, and as he pulls back his jacket to reveal his paunch he also displays his knife. His stature is a measure of his strength and although his hand is small his arm is strong, for this meat has been mastered – trussed, pegged and butchered to cumbrous form. It is this visual association of meat/body/strength which pushes the cook's identity towards that of the butcher, suggesting an iconographic overlap with several contemporary prints depicting an aggressive English butcher assaulting an effete French gentleman, whose only crime is to appear fashionably dressed and French in an English street.

For foreign observers the large quantities of meat that appeared to be consumed in England contributed to what was considered by some to be a barbarian nature. Bellicosity and laziness were two of the defining characters that Muralt attributed to the English: 'There are however some instances wherein it would seem as if Idleness rules him absolutely. He hates Difficulties & working, & thinks himself unhappy when he is engaged in Things of that kind… They are violent in their Desires, impatient in ill fortune…furious in Anger, to a Degree of beating their faces with their Fists…In a Word the English keep no mean either in Good or Evil'. Muralt's text was republished in London in 1753, and was followed a few years later by the publication of a satirical dramatization of the *Letters* called *The Frenchman in London*. The text brought together Muralt's various observations on the English and the French and cast them as comic characters: Jacques Roastbeef is a gruff and surly merchant whose name

sums up his gluttonous and earthy instincts and the Marquis de Polinville is an excessively polite, and frivolous aristocrat who lacks English sense.[13] Muralt's stereotypical nations have now become stereotypical masculine types, each the comic antithesis of the other. This thematic overlay suggests that we could consider these stereotypes of national masculinities side by side with *France/England*. If Jacques Roastbeef is an identity that we can approach to the English cook, then an iconography of meat, ale and body begins to slide towards the rough and gluttonous. In an image where material wealth is expressed as material weight, the plenitude of the food is matched by the plenitude of form that cannot be fully contained within the nation's space. Meat and ale are not only ready for consumption but are placed 'to hand' at the four corners of this nation, suggesting that this man lives to eat. Moreover, the adjacency of the cook's own flesh with the overly fat and lumpish meat suggests that man and meat share, in an essential and structural way, the same physical and material properties.

If the French cook's sword and pigtail provide a visual overlay with a contemporary French stereotype circulating in print as the Marquis de Polinville in graphic satire these visual cues point to another comic stereotype: the macaroni. 'Macaroni' was a term that had been appropriated in the 1760s to describe the rich men who affected a manner of dress and mode of comportment that was associated with France and Italy. By 1772, the macaroni had become a critical term for the male fashion victim. Addicted to the new and modern the macaroni was satirized for an excessive interest in dress and manners, which appeared to compromise his masculinity. This satirical inflection was manifest in the numerous caricatures that were published by Bretherton and Darly.[14] In *The Lily Macaroni* published by Darly in 1771 (BM4687) the erect pose and smart dress designate social distinction. Pale and delicate like a white flower, this male figure lacks any natural strength and virility, and his sword and pigtail serve as comic surrogates.

The visual slippage between the macaroni and Brandoin's French cook touches on a broader contemporary debate on the nature of different masculinities where a positive English ideal of masculine behaviour, as natural and simple was defined against a French anti-type, as insincere and over-refined. The difficulty for the Englishman, however, was to preserve this simplicity yet display an urbanity, to appear neither too rough nor too vain, for 'the simplicity of manners which the English affect so much, and which is so amiable, is equally apt, under the name of honest bluntness and sincerity, to degenerate into rusticity and barbarism.'

Common and plebeian, Brandoin cooks are grotesque parodies of these opposing national/ masculine types. Beef and beer may suggest the simple and natural taste of the English male, and a strong physique a natural, masculine virility, on the other hand his dishevelled appearance and proximity to a full tankard of ale compromises the ideal of the sober, hard-working and prosperous Englishman. Within the specific context of food and body, Brandoin's French cook and his miserable food serve primarily to undermine the authority of French taste and its association with delicacy and modernity, with 'nouvelle cuisine's' notion that 'less is more'. By locating the comic in the anxieties of the viewer as consumer, this version of the

[13] Samuel Foote, *The Frenchman in London: A Comedy from the French of Monsieur de Boissy*, London, 1758.

[14] Numerous examples of these small satirical prints published between 1771–6 can be consulted on the British Museum's integrated catalogue: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=macaroni

Frenchman becomes a sinister figure, a highly suspicious individual who transforms, in the secrecy of the kitchen, the inedible and worthless into the poisonous and tainted.[15]

* * *

To conclude, this article has worked with a notion of the stereotype as mutable rather than static. Although the stereotypical is defined by a specific iconography it resonates within a visual legacy to signify different ideas at different times. If the stereotypical is consequently open to new interpretations this is because the context has changed and an accumulation of new meanings have been brought and deposited upon it, in an on-going process of accretion. For Muralt and Brandoin the nation was defined within a system where the simplified units of a shared national identity were compared and contrasted. In this sense, text and image belong to a system of thought where comparison and measurement established what was known. From a contemporary perspective, however, the idea of nation originates in the realm of myth: it is imagined as much as measured and the existence of a single unitary national character, that would link the present with the past, is a fiction. Thus, despite this image's claim to legitimate an idea of nation and identity as fixed, an analysis of the iconography uncovers it's ambivalence. For the value of Brandoin's visual dialectic lies in its comic antitheses that seek to affirm, but also to displace, assumed hierarchies: *France/England* simultaneously shapes – yet ironically subverts – those 'imagined communities' of national identity.[16]

## BIBLIOGRAPHY

**Primary Sources**

Campbell, R. *The London Tradesman*, *Being a Compendious View of all the Trades, Professions, Arts, both Liberal and Mechanic now practiced in the Cities of London and Westminster*. London, 1747.

Defoe, D. *The True Born Englishman: A Satyr*. London, 1701.

Diderot, D. *Receuil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, 11 volumes, 1763–1772.

Foote, S. *The Englishman in Paris*. London, 1753.

Foote, S. *The Frenchman in London: A Comedy from The French of Monsieur de Boissy*. Glasgow, 1758.

Goldsmith, O. *Citizen of the World*. London, 1762.

Grosely, P. *A Tour to London: Or New Observations on England and its inhabitants*. London, 1772.

Johnson, S. *Dictionary of the English Language*, London 1755.

Muralt, L-B. *Letters Concerning the Character and Customs of the English and French Nations*. Geneva, 1725.

Stephens, F. *Lecture on Heads*. London, 1764.

**Secondary Sources**

Anderson, B. *Imagined Communities: Reflections of the Origin and Spread of Nationalism*. London, (1983), 2003.

Black, J. *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*. London, (1992) 2003.

Brewer, J. *The Common People and Politics, 1750–1790s*. Chadwyck–Healey, 1986.

Brewer, J. & Porter, R. *Consumption and the World of Goods*. London, 1993.

Clayton, T. *The English Print 1688–1802*. Yale, 1997.

Colley, L. *Britons: Forging a Nation*. Yale, (1992), 2012.

Cunnington, P. *Occupational Costume in England From the Eleventh Century to 1914*. London, 1976.

[15] For the cook as a poisoner in the popular imaginary see Sarti 2002.

[16] For the nation as imagined community and the work of print culture in producing it see Anderson (1983), 2003.

Donald, D. *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*. Yale, 1996.
Duffy, M. *The Englishman and the Foreigner*. Chadwyck–Healey, 1986.
George, D. *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum*. Volume 5. London, 1953.
Hallett, M. *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*. Yale, 1999.
Hauptmann, W. "Beckford, Brandoin and the 'Rajah': Aspects of an Eighteenth Century Collection." *Apollo* May 1996: 30–36.
Mennell, S. *All Manners of Food: Eating and Taste in England and France from the Middle Ages to the Present*. Oxford, 1995.
Newman, G. *The Rise of English Nationalism: A Cultural History*. London, 1997.
Paulson, R. *Hogarth's Graphic Works*. London and New Haven, 1965.
Porter, R. *English Society in the 18th Century* (1982), revised 1991.
Puetz, A. "Foreign Exhibitors and the British School at the Royal Academy, 1768–1823" in: *Art on the Line: Painting and the Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780–1836* ed. Solkin, D, Yale, 2001.
Rauser, A. "Hair, Authenticity and the Self-Made Macaroni' for a discussion on the extravagant artifice of macaroni wigs and their meaning in relation to the masculinity of the macaroni." *Eighteenth Century Studies* Vol. 38, No. 1, 2004: 101–117.
Rauser, A. "The Butcher-Kissing Duchess of Devonshire: Between Caricature and Allegory in 1784." in: *Eighteenth Century Studies* Vol. 36, No. 1, 2002: 23–46.
Sarti, R. *Europe at Home Family and Material Culture 1500–1800*. Yale, 2002.
Shesgreen, S. *Images of the Outcast: The Urban Poor in the Cries of London*. Manchester, 2002.
Solkin, D. "The Excessive Jew in A Harlot's Progress." in: *Representing Nature's Machines* ed. Bindman, D, Ogee, F & Wagner, P (ed.) *Hogarth: Representing Nature's Machines*. Manchester, 2001.
Solkin, D. *Painting for Money, The Visual Arts and The Public Sphere in Eighteenth-Century England*. Yale, 1992.
Spang, R. *The Invention of The Restaurant: Paris and Modern Gastronomic Culture*. Harvard, 2000.
Van Bastelaer, R. *Les Estampes de Peter Bruegel, L'Ancien*, Brussels, 1906.

Кејт Гранжуан

ПОЛИТИКА ТЕЛА: *ФРАНЦУСКА ЕНГЛЕСКА*, 1772. ШАРЛА БРАНДОАНА

Резиме

У овом чланку анализира се сатирични отисак који је у Лондону објавио швајцарски уметник Шарл Брандоан (1733–1796). Оно што је необично јесте да дизајн артикулише идеје о националним разликама путем иконографије хране и пића. Детаљном анализом савремених визуелних и текстуалних извора везаних за храну, исхрану и национални карактер откривамо сатирично значење отиска и наглашавамо аспекат дизајна који се изгубио у савременој дискусији: да ова двострука национална сатира супротставља француског кувара као тровача енглеском кувару као дивљаку.

Кључне речи: сатирична уметност, Шарл Брандоан, XVIII век, Велика Британија, Француска, храна, националне разлике.

UDC 271.22(497.11)-523.4(497.113 Kikinda)
75.046(497.113 Kikinda)

МИРОСЛАВА КОСТИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Институт за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
mkostic@f.bg.ac.rs

# О представи *Васкрсење Христово* са иконостаса Јакова Орфелина у Цркви Светог Николе у Кикинди*

САЖЕТАК: Централна икона олтарске преграде Цркве Светог Николе у Кикинди је предства *Васкрсење Христово.* Композицију је извео Јаков Орфелин. Лево и десно од *Васкрсења* у рокајним картушама, обасјани симболичним светлосним извором, насликани су крилати анђели. Један у рукама носи путир, оруђе Страдања које указује на мисао искупљења на Голготи, а други Мојсијеве таблице. Порекло идејног и формалног решења Орфелинових представа анђела налази се у делу Јохана Урлиха Крауса *Biblisches Engel und Kunst Werck.*

Барокно рокајна резбарија олтарске преграде приписана је радионици Арсенија Марковића уз напомену да је приликом израде иконостаса сарађивао са неким млађим мајстором. Дрворезбар је био упознат са величином иконостаса и будућим иконографским садржајем који ће преузети сликари и изразити у ликовној форми. Целина унутрашњости храма се дефинише као јединствен простор обликован по идеји сажимања знања и вештина где све уметности доприносе општем утиску и јединственој сцени барокног ритуала.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Црква Светог Николе у Кикинди, централна икона *Васкрсења*, крилати анђели, *Biblisches Engel und Kunst Werck*, Јохан Урлих Краус, Арсеније Марковић, дрворезбарство, торжественост, величајност, Gesamtkunstwerk.

Свој први велики посао, израду зидних слика и олтарске преграде у новоподигнутом Храму Светог Николе у Великој Кикинди, важном и значајном граду у оквиру Горњег Баната, Јаков Орфелин завршава 1773, о чему сведочи непотписан натпис на картуши иконостаса. Уговор о овом послу склопљен је претходне године или две године раније[1] (Милановић-Јовић 1959: 91; Тимотијевић 1996: 115).

* Истраживања која су била неопходна за настанак овога рада обављена су средствима добијеним са пројекта Матице српске *Црквено сликарство касног барока у Карловачкој митрополији.*

[1] Рад на олтарској прегради која садржи 30–40 икона, па и више, може трајати и до две године, тако да је уговор морао бити потписан већ 1771: Лесек 1990: 123.

У првом, посттурском периоду, док се још аустријска управа није упустила у послове регулације, Кикинда се као насеље формира спонтано, на нездравом мочварном терену, на месту некадашњег рукавца Мориша, на обалама Галацке. У средишту насеља била је велика бара која се пружала према западу. На средини и са доње стране баре налазила се ониска хумка на којој је подигнута упола у земљи укопана црквица, са гробљем на источној и западној страни. За ту стару цркву посвећену Светом Николи може се поновити само оно што је о њој забележено у протоколу насталом приликом генералне визитације Темишварске епархије, коју је по упутству митрополита Павла Ненадовића обавио 1758. године администратор те епархије протосинђел Арсеније Радивојевић. У том протоколу за стару Цркву Светог Николе забележено је следеће: „Храм св. Николаја, од плетера, има 6 прозора од стакла, нема свода, 2 проста врата, порта неограђена, покривена трском, торањ од дрвета. Олтар: св. Трпеза од дрвета, једноставна, 2 плаштанице од белог и везеног платна. Антиминс осветио Георгије Поповић 1749, Јунија 14. Проскомидија од дасака на њој две иконе – Богородичина и разних праздника. Темло просто, на њему Распјатије Христово и образ Богородичин и Јоана Богослова, 12 апостола, 4 престолне иконе: икона Христова, Богородичина, Николаја и св. Георгија; 4 сребрна кандила и 1 од туча“.

Нова црква, посвећена преносу моштију Светог Николе, подигнута је на месту старе, трошне, 1769. Пет година касније добила је звоник. Грађевина је једнобродна, наглашено правоугаоних певница које јој дају крстообразну основу. Апсида је полукружна. На западу се из крова уздиже масиван звоник, декорисан венцима, пиластрима на угловима са композитним капителима, мембранама око лучног прозора и извијеним натпрозорним гредама. За разлику од спољашњости чија су каснобарокна схватања смирена продором класицистичких елемената, украшавању унутрашњости храма посвећена је посебна пажња.

Током седамдесетих година XVIII века, како је речено, започели су обимни радови на живописању цркве и осликавању иконостаса. Након завршетка радова на зидном сликарству Јаков Орфелин је приступио сликању олтарске преграде која је представљала иконографски и идејно модерну мисао и била од изузетне важности за разумевање и познавање његовог дела. На њој је применио сва нова схватања и знања која је стекао на Бакрорезачкој академији у Бечу.[2]

Распоред је изведен у духу развоја иконостаса као вишеспратне олтарске преграде. Изразитим хоризонталама подељен је у три зоне, али у перфорацији и облику медаљона јасно су изражена нова рокајна схватања.[3] Подела на хоризонталне зоне присутна на олтарским преградама Карловачке митрополије устукнуће током шесте деценије XVIII столећа пред наглашеним истицањем средишње осе која повезује царске двери са великим крстом на врху иконостаса. Та нова структура, која напушта хоризонталност као

[2] О зидном сликарству и сликарству олтарске преграде Цркве Светог Николе у Кикинди у: Костић 2007: 185–216.

[3] Тематски репертоар понео је идејна превирања која седамдесетих година XVIII столећа прожимају целокупни духовни живот, али такође и уметност Карловачке митрополије. Иконографско тумачење, прихватајући мишљење да је олтарска преграда дело Теодора Илића Чешљара, дала је Радмила Михаиловић (1969: 175–186).

принцип грађења и уводи централну вертикалу, владаће олтарским преградама све до последњих деценија XVIII века. Ова вертикала доследно је обавезивала дрворезбаре који су одређивали величину олтарске преграде, број икона и будући иконографски садржај који ће преузети сликари и представити у ликовној форми.

Другој зони иконостаса припадају празничне иконе, распоређене лево и десно у доњем реду, и појединачне фигуре апостола у горњем реду. То је уједно и најлепши део олтарске преграде у коме су поједине композиције понеле изразита манеристичка својства, остварујући на веома оригиналан начин повезаност са другим иконама.

Сл. 1. Јаков Орфелин, *Васкрсење Христово*, централна икона, иконостас Цркве Светог Николе, Кикинда, 1773. (фото: Мирослав Лазић)

Празничне сцене слева надесно: *Преображење*, *Рођење*, изнад апостоли *Тома*, *Матеј*, *Павле* и *Андреј*, централна икона *Васкрсења Христовог*, *Духови*, *Крштење*, и у горњем делу *Јаков*, *Петар*, *Вартоломеј*, *Филип*. Призори из Христовог живота, схваћени као поука верницима, илустрација су јеванђеоског текста. Христос је смештен у амбијенте у којима је учинком светла и психолошком обрадом, као и средствима иконографских ознака, изражено његово натприродно послање. Барокна иконографија Великих празника у српској уметности израз је општег процеса утицаја реторике и литургијских текстова на сликарство.[4] Западноевропски графички предлошци, који су били познати барокној уметности православног света, послужили су као узор за формална решења представа. Међутим, њихов одбир био је заснован „на реформисаној православној теологији него-

[4] У српској уметности XVIII века иконографија Великих празника угледала се на поствизантијске узоре, који се касније, под утицајем нових формулација однегованих у украјинској уметности, постепено преобличавају: Тимотијевић 1989: 96.

ваној у Могиљанској духовној академији, затим и у придворном проповедничком кругу Петра Великог.“ (Тимотијевић 1989: 95). Овакав начин прихватања нове иконографије поштовала је већина барокних сликара, а није се битније изменио ни касније у делима уметника школованих на бечкој Академији.

Значајну улогу у прихватању нових барокних тенденција, формираних током XVII столећа у православним срединама Кијевске митрополије и Московске патријаршије, одиграли су патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента и митрополит Павле Ненадовић, који су, супротстављајући се централистичким тежњама бечког двора, спроводили у оквиру Карловачке митрополије реформу верско-политичке самосталности. Укључивање представа Великих празника у тематски репертоар и програм српских иконостаса десило се на територији Карловачке митрополије средином XVIII века. Поред тумачења теолошких догми, представе Великих празника су првенствено исказивале мистерију евхаристије, чина Христовог откупитељског дела, знак његове трајне присутности међу људима и чинилац заједништва његових хришћанских следбеника.[5]

Централна икона, која припада циклусу Великих празника и предмет је нашег интересовања, како је већ наглашено, јесте *Васкрсење Христово.* Она је окосница целокупног сложеног литургијско-евхаристолошког програма. Евхаристијско значење Христовог васкрсења[6], коме су богословска литература и проповедништво поклањали посебну пажњу, почивало је на литургијским текстовима пасхалне службе и последовањима на дан васкрсења где се „прославља Христос новаја Пасха, жертва живаја, агнец божији“ (Тимотијевић 2008: 293). У празнику *Васкрсења Христовог* „славимо умртвљење смрти, адово разрушење и почетак другог вечног живота. Хришћани празнују Ускрс у спомен искупљења рода људског страдањем, смрћу и васкрсењем непорочног и пречистог јагњета Христа, који је хришћанска Пасха – Пасха Господња, од смрти ка животу, од земље на небо, Христос Бог преведе нас који певамо победне песме.“ (Радовановић 1977: 42). Са таквим симболичним значењем представе *Васкрсења* се јављају као централне иконе српских барокних олтарских преграда, као што је пример и иконостас Јакова Орфелина у Цркви Светог Николе у Кикинди.

У средњовековној уметности представа *Христовог Васкрсења*, које није директно описано у јеванђељима, приказивала се кроз два облика: Силазак у Ад или Мироносице на Христовом гробу (Покровский 1892: 399–425; Радовановић 1977: 34; Тимотијевић 1989: 111). За сликање *Васкрсења Христовог*, односно *Силаска у Ад*, поред Светог писма и апокрифног Никодимовог јеванђеља несумњиво је као књижевна подлога служио знатан број беседа на Велику суботу и Ускрс угледних учитеља цркве Јована Златоустог, Григорија Богослова, Епифанија Кипарског, Григорија Никомидијског, Јована Дамаскина (Радовановић 1977: 41). У барокном сликарству традиционална композиција *Силазак у Ад* се замењује евхаристијски интонираним Христовим тријумфалним васкрсењем из затвореног гроба који је уобличен по узору на истоимене представе католичке контрареформације.[7]

---

[5] О иконографији Великих празника у: Тимотијевић 1989: 95–132.

[6] И у посттридентској уметности је истицано евхаристолошко значење *Васкрсења*: Blunt 1977: 613; Тимотијевић 1989: 114.

[7] За заступљеност оваквог начина представљања у посттридентској уметности у: Mâle 1951: 292–294; Knipping 1974: 227; Тимотијевић 1989: 112–113.

На икони Јакова Орфелина, раскидајући са традицијом, Христос, сунце правде, окружен облацима, добро знаним сценским елементима барокне визуелне културе, светлосном мандорлом и крстом у рукама[8] на коме је застава, тријумфално васкрсава из отвореног саркофага, што је било уобичајено за раније формулације западноевропске средњовековне уметности (Mâle 1922: 131–132; Madigan Levenson 2008: 121–131).[9] У доњем делу композиције насликан је крилати анђео који седи на гробу држећи плочу у рукама, около су распоређена петорица стражара који изненађено посматрају Христа. Четворица су на земљи, један фронтално окренут ка посматрачу, тројица држе руке на очима заслепљени светлошћу васкрслог, пети уздигнутим рукама указује на Спаситеља. Учесници представе повезани су у јединствену драмску радњу. Овакав начин сликања, ослањајући се на јужнобалканско поствизантијско наслеђе, био је присутан и у популарној уметности XVIII столећа.

Лево и десно од централне Орфелинове композиције *Васкрсења* у рокајним картушама, обасјани симболичним светлосним извором,[10] насликани су крилати анђели,[11] који повезују представу у јединствен драмски ток. Један у рукама носи путир, оруђе Страдања које указује на мисао искупљења на Голготи, а други Мојсијеве таблице.

Представе анђела који у рукама носе путире имају евхаристично значење. То су редуковани пиктограми Христових страдања и његове жртвене крви изведени из барокне пасхалне драме (Былинин 1982: 309–317), развијају се по тачно утврђеним канонима и илуструју економију људског спасења кроз искупитељску жртву Христа. Приказивање Христових страдања и догађаја око његове смрти било је у XVIII веку свакако у вези са све јачим утицајем католичке побожности која је пажњу верника усмеравала ка посматрању реалистичких призора из овоземаљског Христовог живота. Барокна уметност православног света неговала је тематику оруђа страдања којима је Христос победио смрт и сатану. Све до краја средњег века оруђа страдања су тумачена као симболи Христовог тријумфа и ауторитета; нису схватана као симболи Христових страсти (Тимотијевић 1996: 267). Касније, њихов број се повећава и она постају предмет посебног поштовања (Berliner 1955: 35–116; Suckale 1977: 177–208; Marchal 1989: 108–131; Andernach, Ruch 2001; Kapff, Reinhard 2008; Springer 1010: 37–53).

Оруђа страдања укључују се у барокну уметност православног подручја посредством западноевропске графике. У најразвијенијем облику појављују се на бордурама барокних антиминса у вези са евхаристичном представом Христовог полагања у гроб

[8] Од XI столећа Христос се у *Васкрсењу* слика са крстом, победничким знаком у руци, „којим је разрушио смрт, обновио људски род дајући му живот и непропадљивост.“ (Радовановић 1977: 37).

[9] Код Дионисија из Фурне опис представе *Васкрсења Христовог* илуструје тренутак Христовог подизања из гроба. Овакав тип представе, ослањајући се на маниристичке узоре, јавља се у барокним илустрованим *Библијама*, па и касније у *Библији* Филипа Андреаса Килијана: *The Painters s Manual of Dionysius of Furna* 1974: 39; Тимотијевић 1989: 112.

[10] О сложеној и вишеслојној симболици светлосних извора, утврђеној још у средњем веку, у: Тимотијевић 1985: 57–61.

[11] Крилати анђео у писаним изворима помиње се само у Јовановом Откровењу. „Крилати, они се спомињу од 4. века код Тертулијана, Јефрема Сириског, мада иконографски корени ‘крила као знака спиритуалности или учешћа у божанском’ досежу до много дубље у прошлости.“ О анђелима, активним заступницима за опроштај грехова и стицања милости „који типолошки и садржински остају знана бића хришћанске историје: непосредне симболичне шифре брзине посредовања између Бога и људи“: Михаиловић 1972: 283–305.

(Тимотијевић 1987: 63–66). Преузимањем са штампаних антиминса и плаштаница појављују се и у сликарству.[12] У завршном делу драме Симеона Полоцког *Вирши в Великий Пяток при выносе плашаницы* представљање оруђа страдања замишљено је по принципу „немих фигура“, тј. „живих слика“. Завршна сцена је конципирана као церемонијално приказивање атрибута Христове смрти. Међу оруђем страдања, које у рукама носе анђели, појављује се поред крста, који заузима почасно место, копља и осталих обележја, и путир (Былинин 1982: 313). Мојсијеве таблице су уметничка пројекција једне од старозаветних представа везаних за историју Мојсија, који је као краљ, првосвештеник и законодавац префигурација Христа. „Као многи други амблеми, апстрактни је извод ликовног манира и упориште у читању христолошких моралија на горњим регистрима иконостаса“, указујући на раст драме према Распећу, постављеном на врху олтарске преграде. Крст, уз таблице, новозаветни симбол Христових страдања, знак је смрти“ (Михаиловић 1970: 503).

Порекло идејног и формалног решења Орфелинових представа анђела, распоређених лево и десно од *Васкрсења*, у рокајним медаљонима, чија је симболика, наравно, тематски везана за централну икону, налази се у делу Јохана Урлиха Крауса *Biblisches Engel und Kunst Werck*. У религиозној барокној уметности Карловачке митрополије представе анђела, „вечитих становника небеских простора“, припадале су великим темама које су се визуелно уобличавале под јаким утицајем графичких листова посттридентске реформе (Михаиловић 1964: 273–278; 1972: 283–306). *Biblisches Engel und Kunst Werck* антверпенског мајстора Јохана Урлиха Крауса, од великог утицаја на развој католичке барокне иконографије (Telesko 2005: 57) а позната и српској барокној култури, било је једно од најпопуларнијих дела. Штампана је у Аугзбургу 1694, а током првих деценија XVIII столећа доживела је неколико издања.[13] Сликани програм идеје на коју се угледао Јаков Орфелин приликом представљања анђела на композицији *Васкрсења* је графички лист који се налази на 46. страни поменутог Краусовог дела (Kraus 1705: 46). У горњем делу листа налази се *Молитва о чаши*, тема преузета из циклуса *Христових страдања.* Испод представе је натпис на немачком језику као неодвојив део алегоријско декоративног организма. Чаша је знак Христове смртне борбе у Гетсиманском врту. Темељи се на Спаситељевим речима „Опет, по други пут, отиде и помоли се говорећи: Оче мој, ако ме не може ова чаша мимоићи, да је не пијем, нека буде воља твоја.“ (Мт. 26,42). У том тренутку већ је знао да га је Јуда издао и да је коначна жртва на крсту пред њим. Испод у рокајној картуши је смештена композиција *Анђео се јавља Агари.* Тема као старозаветна префигурација понела је у ширем идејном контексту маријанска одређења. Са леве и десне стране медаљона распоређена су два крилата анђела са путиром и Мојсијевим таблицама, који су и послужили као узор Јакову Орфелину приликом сликања картуша изнад централне иконе *Васкрсења* олтарске преграде у Кикинди.

Ново схватање слике света као потврде моралних истина рађа се из барокне морализаторске књижевности, нарочито холандске и немачке, а гради се по узору на гра-

[12] Анђели са оруђима страдања у рукама појављују се изнад бочних прозорских отвора у крушедолском олтарском простору: Тимотијевић 1994: 82; 2008: 293.

[13] Друго издање је објављено у Аугзбургу 1705, а треће 1715. Нама је доступно друго издање.

фичке листове западноевропских илустрованих *Библија.* Из Кијевопечерске лавре, која је спремно дочекала немачке, холандске, италијанске књиге у виду богато илустрованих *Библија*, преко академија, српска култура прима подстицај у коришћењу предложака са библијском и историјском тематиком из ликовно систематизованих амблематских корпуса маниризма и раног барока, у којима теме морализаторске вредности добијају иконографски оквир и текстуално разјашњење (Михаиловић 1963: 37). Тако ће се у једној младој уметничкој средини сликана представа удаљити од старинског манира традиције, не само путем предложака већ и стварањем нове естетске форме и новог ритма композиционих детаља који појачавају сценску илузионистичку импресију. Гравиране *Библије* су постале основни приручници за актуелне теме уметности XVII и XVIII века.

Сл. 2. Јохан Урлих Краус, *Молитва о чаши* и *Анђео се јавља Агари*, графички лист *Biblisches Engel und Kunst Werck*, Augsburg, 1705.

У својим радовима, зависан од западноевропских графичких предложака, за израду извесног броја устаљених композиција, њиховог општег нацрта или одређених појединости, Јаков Орфелин се, поред дела Јохана Урлиха Крауса, користио и илустрованим *Библијама* Јана Фишера Пискатора, Филипа Андреаса Килијана, Каспара Лукјена.[14]

Како је већ раније указано, понављање ликовних решења није значило одсуство оригиналности. Доктрина имитације, која је представљала основу хуманистичких наука, сматрана је заједничким именитељем уметности (Le Coat 1975: 14). Миметички карактер уметничког процеса Јакова Орфелина – који се састојао у понекад непосредном преузимању графичких решења – видљив је и на представама анђела са леве и десне стране централне иконе *Васкрсења* из Цркве Светог Николе у Кикинди (Clements 1960: 178–184) и указује на то да је сликар потпуно савладао алегоријско-амбле-

[14] За композиционa решења Орфелинових представа које преузима у целини или детаљима, о сличностима са остварењима у илустрованим западноевропским *Библијама* у: Стошић 1992: 31–32, 35–38, 63–64, 66–67, 77–83, 84–102.

матски језик. И поред угледања на графички лист, у Орфелиновом делу открива се разумно приступање даровитог мајстора новинама и одабраном предлошку.

Барокно рокајна резбарија олтарске преграде приписана је радионици Арсенија Марковића уз напомену да је приликом израде иконостаса сарађивао са неким млађим мајстором који је своја знања, вероватно, стицао у већим центрима дрворезбарства (Кулић 2007: 191–193). Кикиндски иконостас је својом конструкцијом са два реда стубова по вертикали, два хоризонтална и широка архитрава која деле структуру прве и друге зоне на десет правоугаоних поља добио особен изглед. Све дуборезне картуше за представе икона повезане су са носачима и немају оплате. Олтарски простор је видљив као и литургијски обред који се одвија за часном трпезом (Кулић 2007: 191).

У патронажном механизму крајем XVIII века црква још увек има важну улогу, иако је централистичким терезијанско-јозефинистичким реформама дошло до сужавања њене политичке моћи и утицаја. У осмишљавању идејног програма поред сликара и дрворезбара важну улогу су имали и наручиоци, угледни појединци црквених општина и верски поглавари; у случају кикиндске цркве, темишварски епископ Викентије Јовановић Видак, који је морао одобрити уговор о изради олтарске преграде и предложени програм.[15] Сачувани уговори склапани између сликара и наручиоца нису довољни да би се расветлили патронажни механизми сложених идејних програма у српској уметности XVIII века. Из њих се може сазнати да су конзисторији црквене општине морале упутити молбе за одобрење свих радова који су се обављали у храму. У уговорима је обично био наведен основни тематски репертоар, а као доказ колико се водило рачуна о идејном осмишљавању програма говори и податак да је уз њега прилагана сликана скица иконостаса. Знања и схватања уметника, дрворезбара и сликара, активних интерпретатора идејних начела, морала су бити прилагођена жељама наручиоца и догматским тумачењима учених црквених великодостојника Карловачке митрополије.[16]

Успостављање чврсте везе сликарства барокних иконостаса са резбаријом могуће је пратити кроз цело XVIII столеће. Првих деценија XVIII века на олтарским преградама иконе се постављају на неукрашену дрвену или зидану подлогу. Дрворезбарски украси се појављују на царским дверима и великом крсту. Четрдесетих година настају први дрворезбарски иконостаси, у Цркви Светог Петра и Павла у Сремским Карловцима, Преображењској цркви у Сентандреји и манастиру Бођани, где се дрворезбарски костур олтарске преграде тумачи као оквир слике. До подређивања слике резбарији иконостаса, када она добија јасније значење кључне целине, долази у завршној фази касно-барокног еклектицизма, када у дрворезбарији преовлађују рокајни утицаји.

У уређењу унутрашњости православног храма и визуелне презентације његове ритуалне симболичне топографије, чији је контролисан изглед био у домену карловачких митрополита и надлежних епископа, дрворезбарија добија изузетно важно и истакнуто место и у садејству са различитим уметничким дисциплинама довешће ентеријер православне цркве у јасан и препознатљив изглед, установити модел по коме ће се надаље

[15] О патронажном механизму барокне црквене уметности: Тимотијевић 1996: 28–42; Haskell 1971: 3–23.

[16] Сарадња сликара и дрворезбара и њихово заједничко наступање код црквених власти видљиви су из сачуваних докумената и потписаних олтарских преграда: Кулић 2007: 101.

уређивати православни храмови.[17] Дрворезбар је био упознат са величином иконостаса и будућим иконографским садржајем који ће преузети сликари и изразити у ликовној форми. Целина унутрашњости храма се дефинише као јединствен простор обликован по идеји сажимања знања и вештина где све уметности доприносе општем утиску и јединственој сцени барокног ритуала.

Промене мобилијара православне цркве у „структури, облицима, распореду и броју, произишле су из потребе за репрезентацијом визуелног учинка верског ритуала у комплетном просценијуму религијског обреда. Церемонијална естетика, 'величајност и торжественост' као грађанске категорије начина мишљења и понашања установиле су естетску и уметничку праксу које су требале да донесу 'велељепије' као прокламовани критеријум при уређењу црквених храмова." (Кулић 2007: 38–39).

Олтарска преграда у Цркви Светог Николе у Кикинди, посебно њена централна икона са рокајним картушима, леп је пример јединства дуборезних облика и сликарског програма. Представља заједничку тежњу дуборесца и сликара да се литургијском обреду да величајност, да се допуни визуелно одређеним и програмски формулисаним ентеријером у коме сваки део мобилијара има своју јасну намену. У православним храмовима само иконостас има централну позицију, остали делови намештаја се распоређују дуж главног брода на северном и јужном зиду. То је свакако био разлог што се посебна пажња поклањала његовом украшавању.

## ЛИТЕРАТУРА


Andernach, Friedbert und Martin Ruch. *Arma Christi- und Longinuskreuze im Erzbistum Freiburg. Blauer Reiter unterm Kreuz.* Strasbourg: Editions du Signe, 2001.

Bauer, Norman. *Barock. Kunst einer Epoche.* Berlin, 1992.

Berliner, Rudolf. "Arma Christi." *Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst* 6 (1955): 35–116.

Былинин, Виктор Константинович. "Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого." у: Робинсон, Андрей Николаевич (едит.). *Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность.* Москва: Издво "Наука" (Bilinin, Viktor Konstantinovic. "Unexplored school play Simeon Polotskogo." in: Robinson, Andrej Nikolajevic (edt). *Simeon Polotski and its book publishing activities.* Moscow), 1982: 309–317.

Blunt, Antony. "Rubens and Architecture." *The Burlington Magazine: Piter Paul Rubens* No 894, Vol. CXIX (September 1977): 609–621.

Kapff, Dieter und Wolf Reinhard. *Kulturgeschichte am Wegesrand. Kleindenkmale in Baden-Württemberg.* Stuttgart: Verlag Staatsanzeiger Baden–Württemberg, 2008.

Clements, Robert. *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books.* Roma, 1960.

Knipping, John Baptist. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands.* II. Nieuwkoop–Leiden, 1974.

Костић, Мирослава. *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад (Kostić, Miroslava. *Jakov Orfelin and his Age.* Novi Sad), 2007.

Kraus, Johan Urlich. *Biblisches Engel und Kunst Werk: alles das jenige, was in heiliger göttlicher Schrift Altes und Neuen Testaments von den heiligen Engeln Gottes dero ercheinungen tersichtungen bottschafften und gesandschafften, auf mancherley Art und Weise aus Göttlicer Verordung zu finden ist..: mit Fleiss zusammen getragen, in Kupffer gestochen und verlegt (1705).*

Кулић, Бранка. *Новосадске дворезбарске радионице у 18. веку.* Нови Сад (Kulić, Branka. *Woodcarving Worksshop in Novi Sad in 18th Centtury.* Novi Sad), 2007.

Le Coat, Gérard. *The Rhetoric of The Arts, 1550–1650.* Frankfurt am Main, 1975.


[17] Повезаност архитектуре, сликарства и дворезбарства створила је нову барокну естетику. О синтези свих уметности као естетском принципу, о барокном *Gesamtkunstwerk*-у у: Bauer 1992.

Лесек, Мирјана. „Иконостас Јакова Орфелина у манастиру Гргетегу.“ у: *Манастир Гргетег. Прилози монографији*. Нови Сад (Lesek, Mirjana. “Iconostasis of Jakob Orfelin in Monastery Grgeteg.” in: *Monastery Grgeteg. Supplements to monography.* Novi Sad), 1990: 115–129.

Madigan Levenson, Kevin. *Resurrection the Power of God for Christians and Jews.* Yale University Press, 2008.

Mâle, Émil. *L' art religieux du XII^e siecle*. Paris, 1922.

Mâle, Émil, *L' art religieux aprés le Concile de Trente.* Paris, 1951.

Marchal, Guy De la. “‘Passion du Christ’ à la ‘Croix suisse’.” *Itinera* 9 (1989): 108–131.

Милановић-Јовић, Оливера. „Кикинда, Српска црква, Из сликарства и примењене уметности Војводине.“ *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* (Milanović-Jović, Olivera. “Kikinda, Serbian church. From painting and applied arts of Vojvodina.” *Materials for the Study of Cultural Monuments of Vojvodina*) III (1959): 90–97.

Михаиловић, Радмила. *Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметности XVII и XVIII века.* (рукопис докторске дисертације). Београд (Mihailović, Radmila. *Impacts of moralistic themes and school drama on European fine arts of XVII^th and XVIII^th century.* (Doctoral dissertation). Beograd), 1963.

Михаиловић, Радмила. „О бакрорезу Св. Тројица с арханђелом Михаилом од Захарије Орфелина.“ *Зборник Народног музеја* (Mihailović, Radmila. “About copper engraving with Archangel Michael of Zechariah Orfelin.” *Journal of National Museum*) IV (1964): 273–278.

Михаиловић, Радмила. „Иконостас Теодора Илића Чешљара у Кикинди.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Mihailović, Radmila. “Iconostasis of Teodor Ilić Češljar in Kikinda.” *Matica srpska journal for fine arts*) 5 (1969): 175–186.

Михаиловић, Радмила. „Симболичне представе банатских иконостаса XVIII века.“ *Зборник Филозофског факултета* (Mihailović, Radmila. “Symbolical depictions of Banat iconostasis.” *Journal of Faculty of Philosophy*) XI-1 (1970): 493–513.

Михаиловић, Радмила. „Представе анђела у српској графици XVIII века.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Mihailović, Radmila. “Depictions of Angels in Serbian Graphics of XVIII^th century.” *Matica srpska journal of fine arts*) 8 (1972): 283–305.

Покровский, Николай. *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*. Санк Петербург (Pokrovskij, Nikolaj. *Gospel in the monuments of iconography, mostly Byzantine and Russian*. Sankt Peterburg), 1892.

Радовановић, Јанко. „Јединствене представе *Васкрсења Христовог* у српском сликарству XIV века.“ *Зограф* (Radovanović, Janko. “Unique compositions of Resurrection of Christ in Serbian painting of XIV^th century.” *Zograf*) 8 (1977): 34–48.

Springer, Carolyn. *The Sacred Body: The Armour of Sacrifice, Armor and Masculinity in the Italier Renaissance.* University of Toronto Press, 2010.

Стошић, Љиљана. *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века.* Београд (Stošić, Ljiljana. *Western European print as a template in the Serbian painting of the XVIII^th century.* Beograd), 1992.

Suckale, Robert. “Arma christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder.” *Städel--Jahrbuch. Neue Folge* Band 6 (1977): 177–208.

Telesko, Werner. *Einführung in die Iconographie der barocken Kunst.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2005.

*The “Painter s Manual of Dionysius of Furna.* An English translation with Commentary of cod. gr. 708 in the Saltykov-Schchedrin State, Public Library, Leningrad, By P. Hetherington, London, Sagittarius Press, 1974.

Тимотијевић, Мирослав. „Светлост као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века.“ *Свеске друштва историчара уметности Србије* (Timotijević, Miroslav. “The light as a symbol in the compositions of the Annunciation in Serbian art of the XVIII^th century.” *Bulletin of the Society of art historians of Serbia*) 16 (1985): 57–61.

Тимотијевић, Мирослав. „Први српски штампани антиминси и њихови узори.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Timotijević, Miroslav. “First Serbian printed antemensia and its exemplars.” *Matica srpska journal for fine arts*) 23 (1987): 39–69.

Тимотијевић, Мирослав. „Иконографија Великих празника у српској барокној уметности.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Timotijević, Miroslav. “Iconography of the Great Holy Days in the Baroque Serbian Art.” *Matica srpska journal for fine arts*) 25 (1989): 95–132.

Тимотијевић, Мирослав. *Теодор Илић Чешљар (1745–1793).* Нови Сад (Timotijević, Miroslav. *Teodor Ilić Češljar (1795–1793).* Novi Sad), 1989.

Тимотијевић, Мирослав. „Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола." *Саопштења* (Timotijević, Miroslav. "The preliminary program of the painting in the altar of the Monastery Krušedol." *Communications*) XXIV (1994): 63–89.

Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство.* Нови Сад (Timotijević, Miroslav. *Serbian Baroque Painting.* Novi Sad), 1996.

Тимотијевић, Мирослав. *Манастир Крушедол*. I. Београд (Timotijević, Miroslav. *Monastery Krušedol*. I. Beograd), 2008.

Haskell, Francis. *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque.* New York, 1971.

Miroslava Kostić

## ON THE SCENE *THE RESURRECTION OF CHRIST* FROM THE ICONOSTASIS BY JAKOV ORFELIN IN THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN KIKINDA

Summary

In 1773 Jakov Orfelin ended his first major work on making murals and altar railings in the newly built church of St. Nicholas in Kikinda, an important city in Upper Banat, as evidenced by an inscription on the cartridge of the iconostasis. The second zone of the iconostasis contains festive icons arranged left and right at the bottom and individual figures of the apostles in the upper row. It is also the most beautiful part of the altar partition in which the individual compositions have prominent Mannerist properties, creating connections with other icons in a very original way.

The central icon, which belongs to the cycle of Great Feasts and is the subject of our interest, is the Resurrection of Christ. It is the backbone of the entire complex liturgical eucharistological program. The icon of James Orfelin breaks with tradition and portrays Christ, the Sun of Justice, as surrounded by clouds, well-known scenic elements of baroque visual culture, a light mandorla and a cross in his hands where the flag triumphantly resurrects from the open sarcophagus, which was common in earlier formulations of Western European medieval art. To the left and right of Orfelin's central composition of the Resurrection in rococo cartouches, lit a symbolic light source, there are winged angels linking the play into a single dramatic flow. One carries a chalice in his hands, a tool of martyrdom that indicates the thought of redemption at Calvary, and the other carries Moses' tablets. The origin of the conceptual and formal solutions of Orfelin's representations of angels, whose symbolism is of course thematically linked to the central icon, can be located in the work of Johann Ulrich Kraus *Biblisches Engel und Kunst Werck*. In the baroque religious art of the Karlovci metropolitanate the representations of angels, "the eternal inhabitants of the heavenly space," belonged to the great themes that were visually shaped under the heavy influenced of graphic prints from the post-Trident reform. *Biblisches Engel und Kunst Werck* by the Antwerp master Johann Ulrich Kraus, a great influence on the development of the Catholic Baroque iconography, which was also known in Serbian baroque and culture, was one of the most popular pieces. It was printed in Augsburg in 1694 and during the first decades of the 18th century it was published in several editions.

Baroque and rococo carvings of altar railing were attributed to the workshop of Arsenije Marković but it must be noted that he collaborated with a younger master during the making of the iconostasis. The woodcarver was familiar with the size of the iconostasis and future iconographic content which was acquired by painters who would express it in visual form. The whole interior of the temple is defined as a unique space designed after the idea of summarizing knowledge and skills where all the arts contribute to the general impression and a unique scene of the baroque rituals.

Key words: Church of St. Nicholas in Kikinda, central icon of Resurrection, winged angels, *Biblisches Engel und Kunst Werck*, Johan Urlich Krauss, Arsenije Marković, wood carvings, solemnity, greatness, Gesamtkunstwerk.

UDC 097:929 Orfelin Z.
097(=163.41)"17"

ВЛАДИМИР СИМИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
vmsimic@f.bg.ac.rs

# Печати Захарије Орфелина: симболи и емблеми*

САЖЕТАК: Као један од водећих интелектуалаца из времена просветитељства, Захарија Орфелин је на основу познавања емблематике и хералдике сâм креирао своје печате и користио их у циљу репрезентације. Визуелни језик који је притом користио одражавао је његову слику о себи и делимично рефлектовао односе између његових личних очекивања и очекивања јавности. Симболи и емблеми су били најчешће употребљаване фигуре, а одабирао их је из популарних и тада доступних емблематских зборника. У овом раду се анализирају сачувани Орфелинови печати у циљу разумевања његове визуелне репрезентације, али и интелектуалних видика и личних тежњи. Иако се о његовом животу данас не зна довољно, сазнања која нуди анализа ових предмета стварају претпоставку за боље разумевање његове историјске личности, али и улоге емблематике код Срба у другој половини XVIII века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Захарија Орфелин, печати, емблематика, симболи, визуелна репрезентација.

Иако уметника визуелно најчешће представља његов портрет, што је скоро увек репрезентативна конструкција намењена другима срачуната да остави утисак и постигне успех у јавности, у алтернативне облике репрезентације спадају и његова поједина дела, име/псеудоним, потпис, грб или печат (Denk 1998: 18–40; Брајовић 2009: 111–119). Саставни део репрезентације архијереја у Карловачкој митрополији у XVIII веку, поред раскошних калиграфских потписа, чинили су и једнако тако елаборирани емблематско-хералдички печати (Васић 2013: 71–77; Костић 2010: 292–296). Код Срба се појављују већ у првим деценијама XVIII века, а временом постају све популарнији, па их прво прихватају племство и богато грађанство, а од средине века и сеоско становништво. У почетку имају симболичко-пиктограмску форму, док се од средине века појављују и облици са монограмом (Тимотијевић 2006: 349; Кулић 2012: 13–15). Такав облик јавне репрезентације прихватио је и Захарија Орфелин укључивши у њега разноврсна знања из европске емблематике и хералдике.

* Чланак је резултат рада на пројекту *Представе идентитета у српској уметности и вербално-визуелној култури новог доба* (бр. 177001) финансираном од стране Министарства просвете и науке Републике Србије.

Појавивши се истовремено са првим писмима, печати су у старим друштвима постали драгоцени механизми за означавање и заштиту својине, верификацију докумената, одређивање идентитета и представљање друштвених ауторитета. Печатњаци су могли бити израђени од дрвета, метала или полудрагог камена, попут античких гема, док су печати најчешће имали кружан, елипсоидан или осмоугаон облик. Употребљавани су приватно и јавно: у личној преписци или ради означавања власништва над књигама, али и у комуникацији са државом, њеним чиновницима и великодостојницима. У Русији се од XVII века у склопу личних печата појављују грбови и други хералдички мотиви који ће од краја XVIII века, са променом културног обрасца, постепено потиснути из употребе емблематске мотиве. Утицај емблематике, а нарочито првог руског емблематског зборника *Символы и эмблемата* објављеног 1705. године у Амстердаму, посебно је уочљив на личним печатима руског цара Петра Великог (Матвеев 1987: 71–78). Код армигера су се унутар печата или на штиту грба у циљу индивидуализације могли појавити иницијали или монограм власника. С друге стране, лични печати грађана су обично имали епиграфски или емблематски карактер: на првом су се појављивали иницијали или пуно име власника, док су на другом, као по правилу, приказивани визуелни симболи његове професије. Ти симболи су понекад били пропраћени монограмом или епиграмом, односно текстуалном легендом (Вознесенская 2011: 237–238).

Печат је својом практичном функцијом представљао комуникациони мост између писмених и неписмених, али је истовремено функционисао и на нивоу метафоре. Образовани појединци у XVIII веку су веома ретко одржавали кореспонденцију а да нису поред потписа остављали и знак личне присутности представљен овом крајње персонализованом симболичном композицијом. С обзиром на то да рукописни текст или писмо денотира идентитет аутора, појава печата на њему потврђује аутентичност и указује на однос између његовог присуства и његове симболичке репрезентације. Крајње индивидуализована и персонализована иконографија печата репрезентује личност његовог власника у јавности, откривајући његово образовање, идеале и жеље, као и ауторецепцију (Bedos-Rezak 2010: 109–120, 137–150).

Печат интелектуалца, писца или уметника као визуелни код заснивао се на одређеном скупу идеја које је аутор из мноштва одабирао по сопственом нахођењу. Као креативно дело, печат припада групи семиотичких тропа који стоје у вези са појмом личности, присуства, идентитета и власти, док у уметничком смислу представља визуелно-перформативан чин. Власник печата је развијао свест о себи у односу на тај визуелни објекат који је користио као свој лични знак. Како је репрезентација интелектуалне елите која је користила печате постајала зависна од знакова, тако се и концепт социјалног и личног идентитета све више одређивао у односу на њих (Bedos-Rezak 2000: 1490–1491). О томе су управо говорили печати и печатни прстени великих европских интелектуалаца који су своје симболичке пиктограме изводили из корпуса хуманистичких знања. Можда зато Никола Коперник није у свој мали овални печат уметнуо грб племићке породице са којом је био у сродству, већ је у складу са питагорејским теоријама изабрао лик Аполона који свира лиру. За свој лични знак Еразмо Ротердамски је одабрао лик Терминуса, римског божанства за које се везују идеје границе, свршетка и смрти, придодавши му мото „Ни пред ким се не повлачим“. Чини се да се овај славни

хуманиста у толиком степену идентификовао са њим да му је постао својеврсни *alter ego*. Отуда и није чудно што се тај пиктограм појавио на више његових портрета, на печатном прстену, као и на надгробном споменику (Mossakowski 1973: 452–453; Panofsky 1969: 215–216).

Употреба емблематике у креирању личних печата није нешто што би требало да зачуди. Штавише, управо њена отвореност за учитавања и флексибилност у интерпретацији представљали су изузетну предност – да уз помоћ неколико знакова свако може да изрази свој став, мишљење или апстрактну идеју. Претпоставка за употребу емблема у једном друштву односила се на консензус о разумевању таквог алегоријског начина мишљења, који је у XVIII веку свакако још увек био актуелан. Насупрот неким ставовима којима се тврдило да је ренесанса изнедрила емблематику управо захваљујући алегоријском начину мишљења, показало се да је такво мишљење било доминантно још у средњем веку, иако ова дисциплина тада није постојала. Дакле, ренесансни интелектуалци су понесени таквим наслеђеним начином мишљења само изнова „открили“ један херметични језик који се у наредна три столећа даље развијао и мењао. Сматрајући да је могуће открити богата знања старих народа из прехришћанског периода, интелектуалци и учењаци су се окренули дешифровању хијероглифа као њихових криптограма (Praz 1964: 12–54; Вуксан 2008: 33–47). Појава Хораполове *Хијероглифике* (1505) као и потоње интерпретације Пјера Валеријана заинтересовали су велик део елите за истраживање те херметичне традиције. Уз класично образовање засновано на делима славних књижевника антике развијала се и уметност састављања девиза, а одатле је недостајао само корак да се од уметности импреза стигне до првих емблема као комбиноване вербално-визуелне форме (Manning 2002: 56–79).

Трансформација емблематике из учене филозофско-дворске у учену религиозно-ангажовану форму која се одиграла већ крајем XVI века остала је пуноважна и током наредна два столећа. Емблеми постају средство верске пропаганде, део школског курикулума и популарни медијум дидактичког деловања на обичан народ. Популарност емблематике, огроман број објављених емблематских зборника, као и овладавање средствима за разумевање и употребу емблема омогућили су њену честу појаву не само у ученој комуникацији виших друштвених слојева већ и међу интелектуалцима из трећег сталежа. Међутим, еманципаторски процеси XVIII века су неминовно изменили њен карактер и у потпуности је удаљили од херметичне традиције ренесансне хијероглифике.

Већ од дела *Emblematum Liber* Андреје Алчатија (Andrea Alciati) из 1531. године емблем се конституисао као трипартитна форма, састављена од наслова (inscriptio, motto), слике (pictura, imago) и епиграма или дужег пропратног текста (supscriptio, epigram) (Тимотијевић 1996: 209–212; Грдинић 1997: 233–234). Емблем је био отворена форма чије значење се могло лако изменити једноставном променом неког од поменутих елемената. Током времена су се усталили и другачији облици емблема, попут „нагог“, из којег је била изостављена слика (Manning 2002: 18). За потребе религиозне уметности емблем је могао бити и „скраћен“, па би у том случају била преузета само визуелна представа без икаквих референци, или би јој била придодата ознака књиге и поглавља на које се односила (Тимотијевић 2002: 90–93). У поступку креирања грбова и печата најчешће су употребљавани познати емблеми или општи симболи који су циркулисали међу

образованим светом. На личним печатима код Срба се чешће појављују предмети, животиње и биљке, а ређе алегоријске персонификације, што указује на практичност и употребљивост хијероглифских пиктура изведених из старије емблематске традиције XVI и XVII века. То можда делује необично јер је главни ток емблематике XVIII века водио управо ка развијању емблема са алегоријским персонификацијама, о чему сведочи популарност немачког Хертеловог издања дела *Iconologia* Чезара Рипе (Cesare Ripa), као и руских зборника *Эмблемат духовный* (1743) и *Полезныя и занимательныя емблемы* (1816). На сличан начин су функционисала и многобројна издања украјинског зборника *Ифика Иерополитика*, који је 1774. године преведен и објављен на српски језик (Грдинић 1983: 45–49). Од краја XVIII века класични барокни емблематски зборници ће се повући пред онима са алегоријским персонификацијама, који ће се опет током XIX века прилагођавати новим културним околностима (Daly 1975: 393–394; Gerlach 1882: 5–32).

Емблематици као интелектуалној дисциплини су били наклоњени виши слојеви, па су тако различите типове девиза и импреза развијали учени чланови водећих италијанских ренесансних породица Медичи и Фарнезе (Ames-Lewis 1979: 125–131; Brookes 1998: 676–678). Други интелектуалци, попут Еразма Ротердамског и Томаса Мора, самостално су бирали или креирали своје емблеме и импрезе, девизе и епиграме (Clutton 1937: 64–66). Њихов савременик, угледни угарски писац, лекар и полихистор Јанош Жамбоки (лат. Johannes Sambucus) на грбу је имао слику два ждрала који својим кљуновима заједнички држе прстен, а ногама камен. Са девизом „Рад доноси плод“ сам Жамбоки је овај емблематизирајући грб увек доводио у везу са достојанством интелектуалног рада којем је био посвећен до краја живота (Visser 2005: 6–7). И у XVIII веку је настављена традиција употребе емблема и девиза уз портрете интелектуалаца. За цртеж који је начинио као предложак за фронтисписни портрет Доситеја Обрадовића у књизи *Мезимац* (1818), Арсеније Теодоровић је употребио више познатих персонификација – као што су фигуре Минерве и Старца Времена, и симбола попут свевидећег ока, сове или змије

Сл. 1. Захарија Орфелин, *Новаја и основатељнаја славено-сербскаја каліграфија*, насловна страна, 1759.

Сл. 1а. Печат Захарије Орфелина, детаљ

интерпретирајући тако читаву слику као емблем просвећености. Иако по професији сликар, Јаков Орфелин у свој печат није унео визуелне елементе већ само стилизоване иницијале, али је за фронтиспис *Историје разних словенских народа* и портрет њеног аутора Јована Рајића обилато користио емблематске мотиве (Костић 2007: 163–174, 182–184). До средине XIX века мода комбиновања симбола и емблема са епиграмима и иницијалима се проширила и међу нижим слојевима, о чему сведоче бројни примери из Русије (Вознесенская 2011: 242).

Свој први познати печат Захарија Орфелин је сместио на насловној страни уџбеника *Новаја и основатељнаја славено-сербскаја калиграфија* из 1759. године, у облику цртежа у доњем делу виртуозно изведене бордуре (сл. 1, 1а). Печат се састојао из средишње вертикалне осе коју чине ленгер, срце и крст постављени један изнад другог. Срце на ленгеру је приказано како букти у пламену, обавијено трновим венцем и прободено двема стрелама, док се изнад њега уздиже крст. Лево и десно од сидра су декоративни картуши у којима су приказани предмети које није лако дефинисати. Ипак, највероватније је у десном картушу реч о семену које пушта клице, а у левом о школским инструментима – (гушчијем) перу за писање и звонцету. Над картушима су приказани месец и сунце, док су непосредно изнад иницијали „З“ и „О“. Читава композиција је смештена унутар кружнице, а овако дефинисан печат представљао је Орфелинову интелектуалну креацију. У њој је у једној продуженој алегорији, уз помоћ симбола и емблема, представио свој интелектуални хабитус објединивши пре свега оне елементе који говоре о етици образовања и племенитости позива учитеља. У таквом раном просветитељском контексту треба сагледати и проклијало семе, што је јасна метафора о ученицима из којих треба да израсте нова, млада и плодоносна биљка. У ширем смислу метафора говори и о семену духовности и знања које треба засејати и неговати да би се добили добри плодови будућности. Орфелин је на више места исказао своју просветитељску веру у образовање као средство за морално поправљање човека, а тој идеји је остао трајно веран. Ови симболи се јасно надовезују на његове животне ставове те визуелним језиком откривају његов кредо. Просветитељски жар није искључивао искрену и практичну побожност која је чинила неодвојив део његовог живота, чему је подучавао децу саветима у уџбенику. Отуда се појављују пиктограми крста, срца и сидра који јасно реферирају на три теолошке врлине – Веру, Љубав и Наду – које су у српској уметности XVIII века имале важну дидактичку улогу (Тимотијевић 1989: 80–83).

Посебно место на печату има пламтеће срце које је означавало љубав према Богу из које израста снажна и постојана вера сваке индивидуе. Иако је овај емблем своје примарно значење стекао пре свега у контексту католичке контрареформацијске пропаганде и језуитске барокне побожности, у зборницима XVIII века са измењеним мотом он добија нове интерпретативне оквире (Morgan 2008: 5–18). У профаној емблематици срце постаје знак мира, сигурности, љубави и политике помирења, док се у религиозном контексту доводи у везу са теолошким појмовима попут Caritas, Fides, Spes и сл. Језуитска емблематика је користила овај емблем (горуће срце) као знамен Христових мука, али и као дидактично средство које је јачало оданост верника према Христу обожавањем његовог срца. Код Орфелина, који је прилично издашно употребљавао тај визуелни мотив, то се јасно види у рукописном панегирику *Маловажноје привјетствије* из 1757. године

Сл. 2. „Живела постојаност“ (четврти емблем у првом реду); „Мени на потпору“ (први емблем у првом реду), из зборника *Gedancken Muster und Anleitungen*, 1700.

где срце углавном реферира на побожност и оданост бачког епископа Мојсеја Путника Исусу Христу (Михаиловић 1980: 146–153; Тодоровић 2010: 86–98).

Иако су у XVII веку две забодене стреле чиниле саставни део представе Христовог горућег срца, у Орфелиновом случају прецизно значење тог пиктограма и даље остаје недовољно јасно. Већ површним прегледом најчешћих и најпопуларнијих емблематских зборника XVIII века може се уочити да се таква визуелна дефиниција доводи у везу са идејом постојаности, али и са идејом очинске љубави и васпитања. Иако несигурне и тешко проверљиве, обе веома добро кореспондирају са симболичком поруком печата, било да је реч о Орфелиновом животном креду, било да је реч о учитељском позиву и етичности ширења образовања. У емблематском зборнику *Gedancken Muster und Anleitungen* (1700) четврти емблем у осмој групи емблема под насловом „Живела постојаност“ прати слика израњаваног срца са епиграмом „Упркос стрелама!“ (Weigel 1700: 16–17) (сл. 2). С друге стране, у овом зборнику, који је сачинио Јохан Кристоф Вајгел (Johann Christoph Weigel), појављује се сличан емблем под другачијим насловом „Ко верује није без оружја“ и са пропратним епиграмом који говори о очинској љубави Бога према човеку – „Отац кажњава дете јер га воли“ (1700: емб. 213).

Иако у хералдици представе сунца и месеца имају другачије дефинисана значења, чини се да се ти симболи на Орфелиновом печату ипак могу схватити у истом просветитељском духу као и представе на картушима (Аџовић 2008: 382). Наиме, са великом извесношћу се може тврдити да се Орфелин у неким својим делима ослањао на руски емблематски зборник *Символы и эмблемата*, као што је то утврђено на примеру свештеничке синђелије коју је начинио за темишварског владику Вићентија Јовановића Видака из 1759. године (Давидов 2006: 191–192, 298–299). Поред *Ишике јерополишике*, то је био један од најчешћих и најпопуларнијих емблематских зборника код Срба у XVIII веку. Из њега је Орфелин преузимао емблеме, прилагођавао их и укључивао у сопствена дела, те се чини да је тако учинио и у овом случају. Иако се у њему поменута небеска тела појављују у већем броју примера у етичко-политичком контексту, један је карактеристичан јер његово значење одлично одговара идејној структури Орфелиновог печата. Емблем под насловом „Сунце и месец један наспрам другога“ прати слика сунца

чији зраци се одбијају од месеца и осветљавају земљу, док пропратни текст гласи „Враћам оно што сам примио“ (*Символы и эмблемата* 1705: емб. 802). Исти однос се уочава и на печату на којем је месец окренут према сунцу, прима светлост од њега и одашиље је. У смислу ширења образовања као симболичког преноса светла просвећености овај емблем доследно прати Орфелинову водећу нит.

Сл. 1б. Емблематски пиктограм Свете Тројице, детаљ

Слично је и са емблемом у врху насловне стране *Калиграфије* на којем је представљено Свето Тројство које еманира божанску светлост пропраћено девизом „Где сја с Богом начинајет, там и конец с’ ним’ бивајет“ (сл. 1б). Веома сличан емблем се појављује у већ поменутом зборнику *Gedancken Muster und Anleitungen*, иако то сигурно није једини такав пример, под насловом „Бог даје светлост“ и са потписом „Бог је извор свег светла“ (Weigel 1700: емб. 82). Појава таквог емблема на насловној страни школског уџбеника који је осмислио један од првих српских просветитеља који се читавог живота трудио да прошири како своје видике тако и видике сопственог народа, указује на смисао који су његови савременици (и ученици) извесно јасно схватали. О Орфелиновој искреној побожности, идејама о сопственом месту у свету и односу према Богу може се наслутити из целокупне композиције насловне стране на којој он себе представља у доњем делу листа кроз емблематски печат, док се емблематски пиктограм Бога налази у врху. Калиграфски изведена бордура централног мотива као симболичка слика лавиринта представља опште место нововековне културе (Santarcangeli 2000: 213–267; Comenius 1997: 5–7). Менталитет барокног човека је видео живот као лавиринт кроз који свако пролази тражећи излаз у виду спасења и вечног живота у Рају. На том опасном путу пуном препрека и искушења метафорички представљеном вијугавим и испреплетаним линијама, само човек који има чврсту веру и уздање у Бога може да се нада да ће стићи до циља. То потврђују и наведени стихови које је вероватно Орфелин изабрао као мото емблема јасно одређујући његово жељено значење. Уосталом, наду у Бога као најважнију врлину Орфелин је на више места истицао у својој визуелној репрезентацији (Михаиловић, 1979: 185–186, 199; Тодоровић 2010: 63–85).

На данас изгубљеном документу од 25. августа 1759. године који је Тихомир Остојић својевремено преписао у Митрополијском архиву у Сремским Карловцима, појављује се другачије обликован печат Захарије Орфелина, овога пута више хералдички интониран (Остојић 1905). Наиме, документ под називом „Релација“, који је, у ствари, представљао

комисијски записник сачињен приликом одређивања међа између манастира Крушедола и Гргетега, имао је двојицу потписника – реметског игумана Атанасија Исаијевића и митрополитског канцелисту Захарију Орфелина. Текст акта је писао Орфелин, а правну ваљаност документа су обојица посведочила потписом и печатом. Остојић је печат прецртао и дао сажет опис из којег се види да се у основној, кружној форми налазио разрезани штит са сидром нагнутим са леве на десну страну, чији положај у хералдици може да указује на неке генеалошке проблеме.[2] Уосталом, Орфелин је то могао знати јер је поседовао приручник о хералдици у графичкој уметности Георга Андреаса Беклера (Georg Andreas Böckler), као додатак књизи Абрама Боса (Abraham Bosse) *Gründliche Anweisung zur Radier- und Etz-kunst* из 1719. године. У њему су се налазила упутства бакроресцу како да у црно-белој техници представи боје грбова, објашњавао је њихова значења и подучавао изради различитих алегоријских персонификација, попут људских врлина, слабости, наука и вештина. Иако се на Остојићевом цртежу то данас не распознаје, прибележио је да се лево од штита налази заоштрено гушчије перо, а десно стрелица, док представу изнад није успео да одгонетне. Учинило му се да је реч о некој капи, из чега би се са одређеним опрезом могло закључити да је у питању челенка која је на грбовима обично заузимала то место. Као и на претходном печату, у врху, лево и десно од средишње вертикале су иницијали „З“ и „О“. Овај печат је очигледно имао елементе сличне онима на насловној страни *Калиграфије*, што указује на Орфелинову доследност у употреби одређених симбола. Оно што збуњује јесте његова јасна хералдичка дефиниција која говори о Орфелину као о армигеру, о чему ми данас, изузев непоузданог преписа почасних чланова Ликовне академије у Бечу, не знамо ништа (Симић 2014: 198–199). Даље, битна разлика у визуелној композицији указује да печати нису били чврсто кодирана структура имуна на измене, као и да је појединац могао да располаже различитим печатима у исто време, али и да их варира и трансформише у складу са социјалним потребама и сопственим унутарњим променама.

Сл. 3. Печат Захарије Орфелина са извештаја из Ирига од 23. августа 1761.

Да је то отприлике било тако, показује други документ од 23. августа 1761. године у којем је поред свог потписа Орфелин ударио печат, али овога пута потпуно различит (АСАНУК: ПМ-А, 1761/255) (сл. 3). Наиме, тих

[2] Низ корисних запажања о поменутим печатима изнео ми је господин Драгомир Ацовић, почасни председник Српског друштва за хералдику, генеалогију, вексилологију и фалеристику „Бели орао“, на чему му срдачно захваљујем. Такође захваљујем и колеги Ненаду Ристовићу на љубазној помоћи у вези са преводима девиза и епиграма са латинског на српски језик.

дана је учествовао у истрази у Иригу која се тицала обести локалних спахијских чиновника у којој је и самог митрополита извређао илочки губернатор Демковић. Његов задатак је био да прикупи сведочења људи не би ли митрополит поднео тужбу (Остојић 1923: 55–57). Заједно са Орфелином митрополит је опет послао реметског игумана Атанасија, те су по завршетку посла обојица извештај оверила потписом и печатом. Међутим, поред Орфелиновог имена нашао се потпуно нови композициони облик: у кружном печату приказан је жбун, или планина (услед оштећења воска се не види јасно), на који из облака дувају персонификације ветрова. Орфелин је, очигледно, у само неколико година увео нове елементе у своју визуелну репрезентацију, изражавајући кроз њих ново виђење сопства. Овако једноставна визуелна форма припада групи емблематских представа из круга етичко-политичких идеја изведених из античке филозофије, па иако није била честа у српској визуелној култури XVIII века, ипак није била ретка у ширим европским оквирима. Обично се појављивала у виду представе дрвета или жбуна који остају непоколебљиви под налетима снажних ветрова персонификованих облацима са људским главама. У зборнику *Philothei Symbola Christiana Quibus Idea Hominis Christiani Exprimitur* (1677) емблем са девизом „Осигурај се својим кореновима“ приказујући дрво које не пада под ударима ветра алудира на моралну чврстину човека који остаје постојан пред животним искушењима (Karl Ludwig 1677: 3–4) (сл. 4). У руском зборнику *Символы и эмблемата* слику дрвета са дубоким коренима прати девиза „Ко га може ишчупати?“, док је испод дебелог и разгранатог храста забележено „Увек постојано“ (1705: емб. 184, 376). Иста идеја се могла визуелизовати и кроз приказ планине или хриди која неумољиво одолева морским таласима, као што је емблем са девизом „Смирен у олуји“ (*Символы и эмблемата* 1705: емб. 806) (сл. 6). У другом делу раније поменутог зборника *Gedancken Muster und Anleitungen* који је посвећен облицима мишљења, на истој страни на којој је емблем срца избоденог стрелама, под насловом „Мени на потпору“, и са слично интонираном девизом, налазио се и пиктограм са представом цвета на који из облака са четири стране дувају ветрови (Weigel 1700: 16–17) (сл. 2). Упркос томе он не клоне, већ остаје усправан, што следи основну Орфелинову идеју која је реферирала

Сл. 4. „Осигурај се својим кореновима“, емблем из зборника *Philothei Symbola Christiana*, 1677.

Сл. 5. Печат Захарије Орфелина са писма јеромонаху Петру Марковићу од 20. јуна 1784.

на хришћанске и грађанске врлине, односно на постојаност као једну од кључних друштвених особина која краси сваку племениту и вредну индивидуу. Уводећи овај емблематски пиктограм у свој печат управо у времену у којем се борио против тешких животних недаћа, Орфелин је јавно демонстрирао идеал који је сматрао кључним за вођење исправног и честитог живота (Тимотијевић 2007: 280–283).

Две деценије касније може се приметити да је Орфелин свој печат поново редизајнирао промeнивши му донекле форму и композициони склоп, али задржавши основни кредо (сл. 5). Тај печат је данас познат преко писма од 20. јуна 1784. године које је Орфелин написао, потом затворио и запечатио црвеним воском, и послао јеромонаху Петру Марковићу у манастир Велику Ремету (Орфелин 1784; Чалић 2011: 334, 373). Иначе, у Орфелиново време писма су писана на посебном папиру, званом „пост папир“, који се продавао у трговинама мешовитом робом. У то време нису постојале коверте, писало се на једној страни листа који се потом савијао, да би се на спољашњој страни исписала адреса и писмо запечатило (Тимотијевић 2006: 347–348). Потом би се слало поштом или преко познаника и поверљивих људи. Нажалост, овај најраскошнији Орфелинов печат је у доњем делу оштећен те се не може у потпуности рашчитати, али по својим карактеристикама припада типу хералдичког печата (Ацовић 2000: 2). Основни елемент чини штит подељен „по витлу“ на три поља са тешким стилизованим храстовим лишћем (плаштом) са обе стране, и са челенком на којој се налази разгранато и олистало дрво (Ацовић 2008: 77–84). Због оштећења печата може се јасно распознати само садржај горња два поља, док је доње у најлошијем стању. Ипак, очигледно је да су и у овом случају представе на њима изведене из савремене европске емблематике: у десном пољу се налази пламтеће срце, док је у левом пољу сунцокрет који гледа ка сунцу. Иако је о емблематским приказима срца већ било речи, треба истаћи да је овакав тип био веома раширен у српској уметности XVIII века, али да му је значење зависило од контекста у којем је био употребљен. У сваком случају, у просветитељском дидактичком контексту овај емблем је говорио о љубави према Богу и духовној чистоти као грађанским врлинама нераздвојивим од хришћанског поимања морала, те се отуда пламтеће срце појављује у школским књигама, на иконостасима и у зидном сликарству и после 1800. године. Орфелин је извесно овај пиктограм преузео из неког емблематског зборника, попут *Символы и эмблемата* у којем се појављује на више места али са сродним девизама и тумачењима: „Прекрасно и чисто“ или „Исто споља и изнутра“ (1705: 216, 807) (сл. 6). О сличној ствари, искреној љубави према Богу која долази из чистог срца, говори и емблем пламтећег срца које се уздиже ка Сунцу: „Уздижем се тамо где ћу

Сл. 6. „Смирен у олуји“ (емблем бр. 806); „Исто споља и изнутра“ (емблем бр. 807), из зборника *Символы и эмблемата*, 1705.

Сл. 7. „Уздижем се тамо где ћу сагорети“ (емблем бр. 219), из зборника *Символы и эмблемата*, 1705.

сагорети“ (*Символы и эмблемата* 1705: емб. 219) (сл. 7). У српском издању зборника *Ишика јерополишика* овај емблем се појављује у морализаторском контексту под насловом „Хришћанска једноставност“ (1774: 115–117).

Представа хелиотропа или сунцокрета била је веома чест емблематски мотив који се јавља већ код Андреје Алчатија и Јоакима Камераријуса, а због своје употребљивости до XVIII столећа имао је много тумачења. Иако је могао да реферира на љубав Богородице према Христу или на посвећеност љубавника, најчешће је представљао слику људске душе окренуте Богу (Bruyn 1957: 96). И у зборнику *Символы и эмблемата* овај емблем се појављује у неколико варијанти, али увек као метафора о хришћанској етици и односу индивидуе према Богу. То показују и девизе које их тумаче: „Моје жеље прате твој пут“ и „Следићу га свуда“ (1705: емб. 146, 188) (сл. 8). Иако знатно оштећен, чини се да је у доњем делу штита приказан грм који веома личи на емблем са представом жбуна божике из поменутог руског зборника. Са девизом „Увек исти“, она говори о врлини постојаности карактеристичној за идеале тадашње елите (*Символы и эмблемата* 1705: емб. 641) (сл. 9). У зборнику *Ишика јерополишика* сличним емблемом под насловом „Воздержаније“ говори се о другој важној врлини – телесној чистоти из које произлази и духовна.

Сл. 8. „Моје жеље прате твој пут“ (емблем бр. 146), из зборника *Символы и эмблемата*, 1705.

Сл. 9. „Увек исти“ (емблем бр. 641), из зборника *Символы и эмблемата*, 1705.

Неколико стихова и дужи прозни текст додатно појашњавају однос крина као симбола чистоте и каменитог, трњем обраслог тла које гуши вредне ствари. Емблем у дидактичком тону пропагира телесно уздржавање и девственост у циљу досезања анђеоске чистоте и духовности (*Итика јерополитика* 1774: 195–197) (сл. 10). Чини се да је Орфелин приказао грм са идејом сличној оној на печату из 1761. године. Сам штит је заогрнут плаштом, док је изнад челенка на којој се налази разгранато и олистало дрво.[3] Иако се на печату не види сидро као трећи елемент, чини се да је Орфелин у својој репрезентацији задржао представу теолошких врлина. Ако су ове идентификације тачне, опрезно се може извести закључак да је Орфелин и овде приказао склоп хришћанских, а самим тим и грађанских врлина које је високо ценио сматрајући их највреднијом одликом свог духа. Као и раније, и овде композиција печата као и емблематски пиктограми и симболи који се појављују указују на Орфелина као на армигера, али му нови елементи придодају виши интелектуални и уметнички ниво.

[3] Услед оштећења печата не може се искључити ни могућност да је реч о лобањи на којој се налази разгранато и олистало дрво, што би такође реферирало на хришћанску побожност, симбол вере и идеју процветалог Часног крста.

* * *

Захарија Орфелин је креирао своје печате тако што је из емблематских зборника бирао емблеме који представљају идеале којима се у животу руководио и врлине ка којима је тежио. На тај начин је градио микронаративе бирајући пиктограме које је могао да уклопи у форму печата, што је изискивало једноставне знаке – емблематске хијероглифе и симболе. У сваком случају, значење које је Орфелин имао у виду док их је студирао ближе је одређивао контекстом у који их је стављао, односно приватно-јавном функцијом печата и односом према суседним симболима. Орфелинови печати су говорили алегоријским језиком који је свака образована индивидуа тог времена разумела, док је за неписмену већину то ипак остајао мистични језик препун неразумљивих знакова. Међутим, то га није омело да кроз печате мења своје исказе у складу са променама кроз које је пролазио, јер је публика којој је била намењена његова визуелна репрезентација припадала средњем и вишем сталежу. Дакле, онима који су заузимали бољи положај од њега и који су прошли кроз обавезне курсеве реторике на којима се учила уметност склапања девиза и импреза. Такво понашање је било карактеристично за већину интелектуалаца и учењака XVIII века, да би крајем тог столећа језик симбола и емблема добио равноправног такмаца у разумљивијем језику алегоријских персонификација.

Сл. 10. „Воздержаније“, емблем из зборника *Итика јерополитика*, 1774.

## ЛИТЕРАТУРА

Ames-Lewis, Francis. “Early Medicean Devices.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 42 (1979): 122–143.

АСАНУК (Архив САНУ у Сремским Карловцима): ПМ-А, 1761/255.

Аћовић, Драгомир М. „Прилог за хералдику породице Рашковић.“ *Гласник Српског хералдичког друштва* (Acović, Dragomir M. “Contribution to the heraldry of Rašković family.” *Gazette of Serbian Heraldry Society*) год. 4, бр. 10 (2000): 1–4.

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

Bedos-Rezak, Brigitte M. "Medieval Identity: A Sign and a Concept." *American Historical Review* Vol. 105, No. 5 (2000): 1489–1533.

Bedos-Rezak, Brigitte M. *When Ego was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*. Leiden: Brill, 2010.

Брајовић, Саша. *Ренесансно сопство и портрет*. Београд: Филозофски факултет (Brajović, Saša. *The Renaissance Self and the Portrait*. Belgrade: Faculty of Philosophy), 2009.

Brookes, Anne. "A Farnese impresa in Annibale Carracci's *Sleeping Venus*." *The Burlington Magazine* Vol. 140, No. 1147 (1998): 676–679.

Bruyn, Josua and Jan Emmens. "The Sunflower Again." *The Burlington Magazine* 99 (1957): 96–97.

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

Weigel, Johann Christoph. *Gedancken Muster und Anleitungenworinen*. Nuremberg, 1700.

Visser, Arnoud S. Q. *Joannes Sambucus and the learned image: the use of the emblem in late-renaissance humanism*. Leiden: Brill, 2005.

Вознесенская, Ирина А. „Личные печати в Российской империи XVIII–XIX вв. (оттиски на делопроизводственных документах)." *Вестник РГГУ. Серия „Исторические науки"* (Voznesenskaja, Irina A. "Personal seals in the Russian empire XVIII–XIX centuries (prints on official documents)." *Bulletin of Russian State Humanitarian University. Series "Historical Sciences"*) 12 (2011): 236–244.

Вуксан, Бодин. *Хуманистичке основе амблематске литературе: (XVI–XVII век)*. Београд: Пер Аспера (Vuksan, Bodin. *Humanistic foundations of emblematic literature (XVI–XVII centuries)*. Belgrade: Per Aspera), 2008.

Gerlach, Martin und Albert Ilg. *Allegorien und Embleme: Originalentwürfe von den hervorrangensten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance*. Wien: Gerlach & Schenk, 1882.

Грдинић, Никола. „Емблеми у делу Јована Рајића." у: Фрајнд, Марта (ур.). *Јован Рајић: живот и дело*. Београд: Институт за књижевност и уметност (Grdinić, Nikola. "Emblems in the work of Jovan Rajić." in: Frajnd, Marta (ed.). *Jovan Rajić: life and work*. Belgrade: The Institute for Literature and Art), 1997: 233–257.

Грдинић, Никола. „Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века." *Зборник за славистику* (Grdinić, Nikola. "The moral symbols and emblems of Ukrainian origin in the Serbian literature of the 18th and early 19th century." *Review of Slavic Studies*) 24 (1983): 43–52.

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

Daly, Peter M. "Goethe and the Emblematic Tradition." *The Journal of English and Germanic Philology* Vol. 74, No. 3 (1975): 388–412.

Denk, Claudia. *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. München: Fink, 1998.

*Итика јерополитика*. Беч (*Itika jeropolitika*. Vienna), 1774.

Karl Ludwig, Elector Palatine. *Philothei Symbola Christiana Quibus Idea Hominis Christiani Exprimitur*. Francofurti, 1677.

Clutton, George. "An Emblem by Holbein for Erasmus and More." *Journal of the Warburg Institute* Vol. 1, No. 1 (1937): 63–66

Comenius, John A. *Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart*. Whitefish, Montana: Kessinger Pub, 1997.

Костић, Мирослава. *Јаков Орфелин и његово доба*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Kostić, Miroslava. *Jakov Orfelin and his age*. Novi Sad: Gallery of Matica srpska), 2007.

Костић, Мирослава. „Целивајућа икона Јована Поповића из Народног музеја у Београду." *Зборник Народног музеја, Историја уметности* (Kostić, Miroslava. "Jovan Popović's icon from National museum in Belgrade." *Zbornik Narodnog muzeja. Istorija umetnosti = Recueil du Musee National de Belgrade. Histoire de l'art*) књ. 19, св. 2 (2010): 285–316.

Кулић, Ратомир. *Збирка печатњака XVIII и XIX века Галерије Матице српске*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Kulić, Ratomir. *Collection of Seals from the XVIII and XIX Century in the Gallery of Matica Srpska*. Novi Sad: Gallery of Matica srpska), 2012.

Manning, John. *The Emblem*. London: Reaktion Books Ltd., 2002.

Матвеев, Виктор. „Эмблематика личных печатей Петра I.“ *Геральдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов* (Matveev, Viktor. “Emblems and the personal seals of Peter I.” *Heraldry. Materials and Research. Collection of scientific papers*) (1987): 70–83.

Михаиловић, Радмила. „Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику: тематика лавиринта I.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Mihailović, Radmila. “Zaharija Orfelin, Greetings to Mojsej Putnik: the theme of the labyrinth I.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti = Recherches sur l’art*) 15 (1979): 179–206.

Михаиловић, Радмила. „Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику: тематика лавиринта II.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Mihailović, Radmila. “Zaharija Orfelin, Greetings to Mojsej Putnik: the theme of the labyrinth II.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti = Recherches sur l’art*) 16 (1980): 145–158.

Morgan, David. *The Sacred Heart of Jesus: The Visual Evolution of a Devotion*. Amsterdam University Press, 2008.

Mossakowski, Stanisław. “The Symbolic Meaning of Copernicus’ Seal.” *Journal of the History of Ideas* Vol. 34, No. 3 (1973): 451–460.

Орфелин, Захарија. *Писмо јеромонаху Петру Марковићу из Велике Ремете*. Нови Сад: Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду (Orfelin, Zaharija. *The Letter to Hieromonk Petar Marković from Velika Remeta*. Novi Sad: Manuscript Department of Matica Srpska in Novi Sad), сигн. М. 18728, 20. 06. 1784.

Остојић, Тихомир. *Захарија Орфелин, живот и рад му*. Београд: Српска краљевска академија наука и уметности (Ostojić, Tihomir. *Zaharija Orfelin: life and work*. Belgrade: Serbian Royal Academy of sciences and arts), 1923.

Остојић, Тихомир. *Захарија Орфелин: живот и рад му*. Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду (Ostojić, Tihomir. *Zaharija Orfelin: life and work*. Novi Sad: Manuscript Department of Matica Srpska in Novi Sad), сигн. М. 1496, 10. 07. 1905.

Panofsky, Erwin. “Erasmus and the Visual Arts.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 32 (1969): 200–227.

Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Vol. I. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964.

Santarcangeli, Paolo. *Il libro dei Labirinti*. Milano: Sperling & Kupfer, 2000.

*Символы и эмблемата*. Амстердам (*Symbols and Emblems*. Amsterdam), 1705.

Симић, Владимир. „Ars memorie: конституисање култа Доситеја Обрадовића на примеру његовог Мезимца из 1818. године.“ у: *XVIII столеће: избор из зборника XVIII столеће* (Simić, Vladimir. “Ars memorie: constitution of the cult of Dositej Obradović and the example of his Mezimac from 1818.” in: *XVIII century: a selection of papers*) (2012): 208–219.

Симић, Владимир. „Захарија Орфелин и Ликовна академија у Бечу: прилог биографији.“ *Зборник Народног музеја. Историја уметности* (Simić, Vladimir. “Zaharija Orfelin and the Vienna Academy of Fine Arts: Apendices to the Biography.” *Zbornik Narodnog muzeja. Istorija umetnosti = Recueil du Musee National de Belgrade. Histoire de l’art*) књ. 21, св. 2 (2014): 193–204.

Тимотијевић, Мирослав. *Теодор Илић Чешљар: (1746–1793)*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Timotijević, Miroslav. *Teodor Ilić Češljar: (1746–1793)*. Novi Sad: Gallery of Matica srpska), 1989.

Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (Timotijević, Miroslav. *Serbian baroque painting*. Novi Sad: Matica srpska), 1996.

Тимотијевић, Мирослав. „Римничко издање Србљака и барокна примењена амблематика.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (Timotijević, Miroslav. “Rimnik edition of Srbljak and baroque applied emblematics.” *Matica srpska Journal of Literature and Language*) књ. 50, св. 1/2 (2002): 87–98.

Тимотијевић, Мирослав. *Рађање модерне приватности: приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Београд: Clio (Timotijević, Miroslav. *The birth of modern privacy: the private life of Serbs in the Habsburg monarchy from the late 17th to the early 19th century*. Belgrade: Clio), 2006.

Тимотијевић, Мирослав. „Композиције Стефана Гавриловића *Гај Муције Сцевола пред Порсеном* и *Томирида са Кировом главом* као патриотски *exemplum virtutis*.“ *Зборник Народног музеја, Историја уметности* (Timotijević. Miroslav, “The compositions of Stefan Gavrilović *Gaius Mucius Scaevola Before Porsenna* and *Thomiris with the Head of King Cyrus* as patriotic *exemplum virtutis*.” *Zbornik Narodnog muzeja. Istorija umetnosti = Recueil du Musee National de Belgrade. Histoire de l’art*) књ. 18, св. 2 (2007): 273–309.

Тодоровић, Јелена. *Ентитет у сенци: мапирање моћи и државни спектакл у Карловачкој митрополији*. Нови Сад: Платонеум (Todorović, Jelena. *An Entity in the Shadow: Mapping of Power and the State Spectacle in the Metropolitanate of Karlovci*. Novi Sad: Platoneum), 2010.
Чалић, Боривој. *Захарија Орфелин*. Нови Сад: Матица српска (Čalić, Borivoj. *Zaharija Orfelin*. Novi Sad: Matica srpska), 2011.

Vladimir Simić

THE SEALS OF ZACHARIA ORPHELIN: SYMBOLS AND EMBLEMS

Summary

As one of the leading intellectuals from the age of the Enlightenment Zacharia Orphelin created personal seals himself based on emblematic and heraldry knowledge and used them in his artistic representation. The visual language he used throughout his lifetime reflected his self-consciousness and to a certain extent the relationship between his own and other people's expectations. He chose symbols and emblems from the available collections, mostly from the popular Russian book *Symbola et emblemata* (1705). He combined the figures that highlighted some ideal or virtue that he appreciated into whole in order to build a micro-narrative about himself. That's why he chose pictograms that could fit in the form of a seal, which required simple signs. The meaning Orphelin ascribed to them through this new composition was closely determined by the context, or the private and public function of the seal and its relationship toward the adjacent symbols. His seals were speaking the allegorical language which every educated individual of the time understood, while for the illiterate majority it still remained the world of mysterious and incomprehensible signs. However, he was not discouraged to change his credo in the seals in accordance with the personal changes and transformations he experienced. Primarily because his visual representation was intended for the middle and upper class: for those who occupied a better position than he had and who were quite familiar with the art of creating emblems and devices. Such attitude was a characteristic of most scholars and bourgeois intellectuals of the 18th century. In the early 19th century the language of emblems got an equal rival in more comprehensible language of allegorical personifications.

Keywords: Zacharia Orphelin, seals, emblematics, symbols, visual representation.

UDC 75(497.6 Dubrovnik)
271.222(497.11)(497.6 Dubrovnik)

DRAGAN DAMJANOVIĆ
Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet – Odsjek za povijest umjetnosti
ddamjano@ffzg.hr

IVAN VIĐEN
Nezavisni istraživač, Dubrovnik
Originalni naučni rad / Original scientific paper

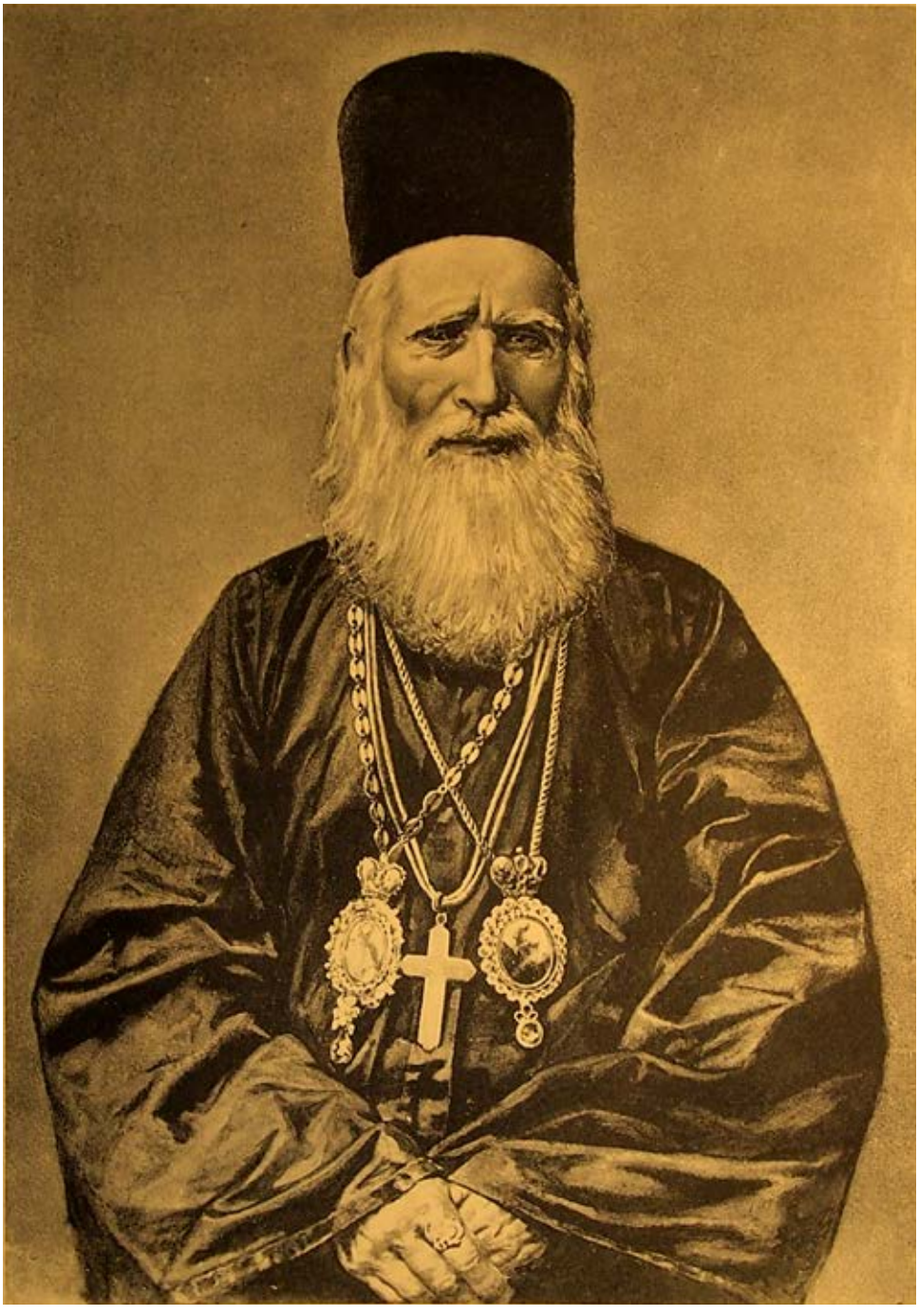
# Jedna epizoda iz umjetnosti romantizma u Dubrovniku: Dimitrije Avramović i zastava Srpske pravoslavne crkve Svetoga Blagovještenja

SAŽETAK: Članak govori o crkvenoj zastavi (horugvi) iz riznice parohijske Srpske pravoslavne crkve Svetog Blagovještenja u Dubrovniku koji je crkvenoj riznici poklonio 1850. njezin tadašnji paroh i protoprezviter Georgije (Đorđe) Nikolajević (dubrovački paroh 1833. – 1858.). Kompozicije na zastavi – Blagovijesti na prednjoj i arhanđela Mihajla na stražnjoj strani izveo je poznati srpski nazarenski romantičarski slikar Dimitrije Avramović. Istraživanje pokazuje da je paroh Nikolajević zastavu naručio po svoj prilici lično pri posjeti Beogradu 1850. godine. Ovo Avramovićevo djelo do sada je u stručnoj literaturi bilo potpuno nepoznato. Obje kompozicije na zastavi riješene su na tipičan nazarenski način: nema jakih pokreta, izraz lica svih prikazanih likova je kontemplativan, crtež, odnosno obrisna linija izuzetno je naglašena, a odnosi svjetla i sjene na naslikanim likovima su blagi, u službi izgrađivanja jasnih i čvrstih volumena.
KLJUČNE RIJEČI: Dubrovnik, Dimitrije Avramović, Georgije (Đorđe) Nikolajević, romantizam, nazarensko slikarstvo, zastava.

## UVOD

Umjetnost XIX. vijeka u Dubrovniku, budući da stoji u sjeni starijih „zlatnih“ epoha razvoja ovoga grada još je uvelike neistražena, iako je i to razdoblje obilježeno intenzivnom izgradnjom i zanimljivom mecenatskom djelatnošću. To prvenstveno vrijedi za drugu polovicu toga vijeka jer je pedesetak godina bilo potrebno da se Dubrovnik donekle oporavi od traume izazvane gubitkom državne samostalnosti (1808./1815.) i financijskog sloma koji je nakon toga uslijedio.[1]

[1] O tom periodu više u: Bersa 1941; Ćosić 1999; Vuković 2000: 35–60; Horvat-Levaj 2000: 61–72; Lupis 2006: 107–128; Vitelleschi 2002.



Sl. 1. Georgije (Đorđe) Nikolajević (Jazak, 1807. – Sarajevo, 1896.), dubrovački paroh 1833. – 1858.; *Znameniti Srbi XIX. veka*, II, Zagreb, 1903, slika 37.

Među najznačajnije interpolacije toga vremena u dubrovačku historijsku urbanu jezgru svakako se ubraja i srpska pravoslavna crkva Svetoga Blagovještenja, smještena u jednom od središnjih gradskih blokova i fasadom okrenuta prema ulici Od puča.[2] Crkva je građena od 1869. do 1877. godine prema projektu splitskog arhitekte Emila Vekijetija (Emil Vecchietti) i predstavlja važnu dionicu u sakralnoj arhitekturi historicističke epohe u Dubrovniku. Riznica i muzejska kolekcija ove crkvene opštine već je dugo predmet interesa historičara umjetnosti, međutim, slično kao i u slučaju ostatka dubrovačke baštine, pažnja se do sada koncentrirala na njezine starije dijelove. Stoga je do nedavno ostala potpuno nezamijećena crkvena zastava (horugva) koju je slikao poznati romantičarski nazarenski srpski slikar Dimitrije Avramović i koja je na horu (galeriji) crkve uočena tek tokom terenskih istraživanja 2008. godine.[3] Prvi je put u stručnoj literaturi spomenuta u katalogu velike izložbe *Kultura Srba u Dubrovniku 1790. – 2010.* koji je objavljen 2012. godine (Spaić 2012: 367), a u ovome se članku govori o historijatu njezina nastanka i stilskim rješenjima kompozicija.

## DUBROVAČKI PAROH GEORGIJE (ĐORĐE) NIKOLAJEVIĆ I SLIKAR DIMITRIJE AVRAMOVIĆ

Avramovićeva zastava iz muzejske kolekcije srpske pravoslavne crkve Sv. Blagovještenja u Dubrovniku izvedena je, kako svjedoči natpis na dnu kompozicije s prikazom Blagovijesti, 1850. godine. Crkvi ju je, kako svjedoči isti natpis, priložio njezin tadašnji paroh i protoprezviter Georgije (Đorđe) Nikolajević, kasniji mitropolit dabrobosanski. Učeni i sposobni paroh, rođen u selu Jasku na Fruškoj Gori 1807., koji u Dubrovnik dolazi 1829. predavati u pravoslavnoj školi prema preporuci mitropolita Stevana Stratimirovića, odigrao je ključnu ulogu u povijesti srpske zajednice u Dubrovniku. Nakon pokušaja dalmatinske vlade da ukine školu na kojoj je trebao biti profesor, za sveštenika je posvećen 1833. godine i istodobno postavljen za dubrovačkog paroha. Osim djelovanja pri školi i parohiji, njegove su se odlične organizatorske sposobnosti ubrzo pokazale kada su pod njegovim vodstvom, nakon nekoliko neuspjelih pokušaja, pravoslavni Dubrovčani 1837. godine uspjeli dovršiti novu pravoslavnu crkvu Sv. Arhanđela Mihajla i groblje na Boninovu (Vučković 1897: 53–60; Ruvarac 1898: 1–18; Nikolajević 2004; Zorica 2012: 254–257). Nakon smrti oboje svoje djece Nikolajević sredinom 1850. godine odlazi na tromjesečni dopust u rodni Srem i u Beograd, a nakon povratka u Dubrovnik još će osam godina ostati paroh u tome gradu. Godine 1858. premješten je najprije u Zadar gdje radi kao profesor na Seminariji, a 1881. odlazi na dvor mitropolita Save Kosanovića u Sarajevo. Godine 1885. postaje vladika dabrobosanski i u Sarajevu nakon plodonosne crkvene karijere umire 1896. godine (Vučković 1897: 63–64; Ruvarac 1898: 47). Nikolajević je jedna od onih ličnosti koje se ustaljenim historiografskim podjelama ne pokoravaju lako – vrednovanje njegove uloge u Dubrovniku sredine XIX. vijeka oscilira od glorifikacije do omalovažavanja, a pitanje je hoće li se još dugo moći sastaviti potpuna slika o njegovom radu i djelovanju.

Nikolajević je, iako geografski vrlo daleko od središta srpske kulture, nastavio održavati veze s Bačkom, Sremom i Srbijom. Bio je korespondentni član Društva srpske slovesnosti od 1842.,[4]

[2] O crkvi više u: Arsić 2007; Čolović 2009: 249–264; 2011: 112–119; 2012: 72–75; Viđen 2012: 59–71.

[3] Autori zahvaljuju tadašnjem dubrovačkom parohu o. Goranu Spaiću na inicijativi i podršci prilikom istraživanja, kao i sadašnjem parohu o. Vladanu Perišiću i tajniku crkvene opštine Draganu Šukovezu na ljubaznosti prilikom pisanja ovog članka.

[4] http://www.sanu.ac.rs/Clanstvo/IstClan.aspx?arg=375, gledano 19. 3. 2014.

a vrlo brzo se prometnuo i u istaknutoga kulturnog radnika. Dvadeset je godina, naime, uređivao *Srpsko dalmatinski magazin* (ukupno 15 brojeva, od 1842. do 1869.), a 1840. je objavio i knjigu *Spomenici srbski*, prijepise ćirilskih arhivskih dokumenata iz dubrovačkog državnog arhiva. Bio je u korespondenciji sa mnogim ličnostima kulturnog života iz Hrvatske, Srbije, Bosne i Hercegovine, ali i šire.[5] Do slikara Avramovića mogao je dakle doći ili putem svojih poznanika u Društvu srpske slovesnosti ili „literarnim" putem. Avramović se, naime, nebrojeno puta okušao u pisanju u *Serbskom narodnom listu*, *Podunavci* i drugim listovima i časopisima 1840-ih i 1850-ih godina, a 1847. i 1848. objavio je svoja istraživanja sa Svete Gore (*Opisanije drevnosti srbski u Svetoj (Atonskoj) gori*, Beograd, 1847.; *Sveta gora sa strane vere, hudožestva i povestnice*, Beograd, 1848.) (Vasić 1970: 52–66; Jovanović 1987: 72).

Je li Nikolajević znao za Avramovića prije naručivanja zastave za Dubrovnik nije dakako moguće sa potpunom sigurnosti reći, ali je gotovo sasvim sigurno da se s njim susreo pri svojoj posjeti Beogradu 1850. godine. Naime, motive koji stoje iza ove narudžbe očito možemo naći u nesretnim događajima iz Nikolajevićevog privatnog života: krajem 1849. umro mu je najprije otac, paroh u Jasku, a potom u prvoj polovini 1850. godine oba djeteta, sin Čedomilj i nedugo potom kćer Sofija.[6] Nikolajević je tada zatražio i od nadležnog episkopa dobio tromjesečni dopust kako bi sa suprugom otišao na putovanje najprije u Srem, a potom i u Beograd.[7] Za osmodnevnog boravka u Beogradu upoznao se „s prvim merodavnim ličnostima, kao kneginjom Persidom, Ilijom Garašaninom, Jovanom Marinovićem, Jovanom Gavrilovićem" (Ruvarac 1898: 32). Ostavio je tako dobar utisak da ga je kasnije knez Aleksandar Karađorđević htio imenovati učiteljem svoga sina Petra, budućeg srpskog i jugoslavenskog kralja (Ruvarac 1898: 32). Tom se prilikom zasigurno upoznao i sa slikarom Dimitrijem Avramovićem.

Za vrijeme Nikolajevićevog boravka u Beogradu očito se rodila ideja da u spomen nedavno umrlih najbližih članova porodice crkvi u kojoj je služio daruje jedan trajan poklon. Moguće je da su slikar i dubrovački paroh u kontakt došli doduše još za Nikolajevićeve posjete rodnom Sremu, jer je teško povjerovati da je Avramović u osam dana mogao završiti obje kompozicije na zastavi. Ipak, slikanje zastave je očito bilo vrlo brzo završeno jer je sačuvan arhivski dokument iz sredine oktobra 1850. iz kojeg saznajemo da je zastava zbog carinskih formalnosti zaustavljena na srpsko-austrijskoj granici u Zemunu. Zato se Tutorstvo srpsko-pravoslavne crkvene opštine dubrovačke obratilo direktno Ministarstvu unutrašnjih poslova u Beču kako bi zamolilo oprost od posebne dozvole za uvoz zastave i od plaćanja carine.[8] Zanimljivo je da se u toj molbi navodi zastava koja, istina, odgovara opisu Avramovićevog djela, ali se za nju

[5] U novije je doba preglednu kronologiju Nikolajevićevog rada u Dubrovniku dala Irena Arsić u predgovoru knjige izabranih Nikolajevićevih tekstova o Dubrovniku, usp. Nikolajević 2004: 7–22.

[6] ASPCO Dubrovnik, kut. 17. Potvrda o smrti (Certificato mortuario) Čedomila Nikolajevića, Dubrovnik, 14. 2. 1850.; Potvrda o smrti (Certificato mortuario) Sofije Nikolajević, Dubrovnik, 1. 6. 1850.

[7] Vučković 1897: 61–62, 68–69. ASPCO Dubrovnik, kut. 17., Dopis protoprezvitera Đorđa Nikolajevića Okružnom poglavarstvu u Dubrovniku, Dubrovnik, 10. 6. 1850. Nikolajević Okružno poglavarstvo obavještava da je od nadležnog episkopa iz Zadra dobio potrebne dozvole i da sa suprugom Katarinom kreće na put 15. juna te da će ga u za vrijeme odsutnosti zamjenjivati sveštenik Teodor Janković. Navodi da mu je putovanje potrebno kako bi dao „oduška duši" zbog „nepopravljive nesreće" koja ga je zadesila i kao cilj putovanja navodi Mitrovicu, Zemun i Temišvar.

[8] ASPCO Dubrovnik, kut. 17., Dopis Tutorstva srpsko-pravoslavne crkvene opštine dubrovačke Ministarstvu unutrašnjih poslova u Beču (All' Eccelso I.R. Ministero dell' Interno a Vienna), Dubrovnik, 16. 10. 1850. Time je kraj septembra 1850. zasigurno terminus ante que non za nastanak ove zastave.

kaže da je darovana od nekoliko dubrovačkih dobrotvora koji žive u Beogradu.[9] Za pretpostaviti je da je Nikolajević prilikom svog beogradskog boravka prikupljao i milodare za dubrovačku crkvenu opštinu (što je tada bila uobičajena praksa), pa ostaje otvoreno pitanje nije li možda uz svoju, naručio još jednu crkvenu zastavu od prikupljenog novca od „dubrovačkih dobrotvora iz Beograda". Poznato je da je on iz Srema donio i određenu količinu bijele tkanine koju je u dva navrata po povratku sa puta poklonio đacima srpske konfesionalne osnovne škole u Dubrovniku.[10] U svakom slučaju, uvoz zastave riješen je u korist dubrovačke crkvene opštine tek na proljeće 1851. godine kada je Financijska direkcija u Dubrovniku obavijestila upravu dubrovačke crkvene opštine da je Ministarstvo financija iz Beča dopustilo da se preko carinske kancelarije u Temišvaru i Trstu zastava proslijedi u Dubrovnik.[11]

Nije zasad poznato gdje je ova crkvena zastava bila izvorno smještena. U inventaru stare parohijske crkve Sv. Blagovještenja na Posatu iz 1831. s kasnijim dopunama, ona se među tekstilnim predmetima ne spominje, iako bi bilo logično pretpostaviti da se nalazila upravo u toj crkvi. S druge strane, u popisu priložnika crkve Sv. Arhanđela Mihajla na Boninovu navedeno je kako je Đorđe Nikolajević 1850. godine poklonio „jedan barjak zlatotkani".[12] Radi li se upravo o ovoj Avramovićevoj zastavi ili nekoj drugoj koju je mogao također naručiti za vrijeme svog boravka u Beogradu, vjerojatno se neće nikada moći sa sigurnošću utvrditi. U inventaru predmeta nove crkve Sv. Blagovještenja u gradu iz 1879. u rubrici predmeta od tekstila navodi se, međutim, „Jedna litija iza sv. Trpeze na kojoj je s'jedne strane slika sv. Blagovještenija a s druge sv. Mihaila. Priloži Visokoprečasni Gd. Đorđije Nikolajević, Protoprezviter". U inventaru iste crkve iz 1909. godine ova se zastava više ne navodi, pa je moguće da otad nije u upotrebi.[13]

Bez obzira na put kojim je došao do Avramovića i kako je zastava naposljetku dospjela u Dubrovnik okolnost da Nikolajević naručuje djelo od jednoga od tada najuglednijih srpskih slikara govori jasno o nastojanjima da se za Dubrovnik dobije kvalitetno djelo kakvo u tome trenutku crkvena riznica nije posjedovala. Sudeći po pisanjima Sergija Nikolića u časopisu *Sedmica* 1852. (Kolarić 1955; 2009: 427–434; Vasić 1970: 67), kao i natuknici u Kukuljevićevom zborniku (Kukuljević Sakcinski 1858: 13–15). Avramović je početkom 1850-ih bio izuzetno cijenjen slikar pa je za Nikolajevića bila nesumnjivo i stvar prestiža od tako cijenjenoga umjetnika naručiti jedno djelo za svoju crkvu. Isto tako, da se oduži uspomeni svoga oca i svoje djece paroh naručuje bogoslužbeni predmet koji će trajno ostati njegovoj crkvi i njegovoj zajednici na čast. Izbor tada poznatog i uglednog slikara, a istodobno skroman format dobra je ravnoteža koja ne svjedoči o razmetanju ili isticanju sebe, već o materijalnim mogućnosti-

---

[9] Isto. „Alcuni benefattori Ragusei ora in affari di comercio domiciliati a Belgrado ebbero la santa ispirazione di regalare a questa Chiesa Parrochiale Greca una bandiera della Gran Croce detta labarum, di setta damassata, portante le imagini dell'arcangelo Michele e della B. V. Annunziata." Tutori crkvene opštine mole Ministarstvo oprost od plaćanja carine u iznosu od oko 60 fiorina (što nije bio mali iznos) jer je dubrovačka crkvena opština „notoriamente povera" i jer su „suoi Parrochiani i quali sono in poco numero". Zauzvrat će oni pod spomenutom zastavom (labarumom), za koju tvrde da im je potrebna za bogosluženje, moliti Boga da blagoslovi cara.

[10] ASPCO Dubrovnik. U kutiji 17. čuvaju se dvije potvrde i zahvale o primljenoj tkanini donešenoj iz Srema Srpske konfesionalne osnovne škole iz oktobra (br. 195/1850) i decembra (br. 19429/1850) iste 1850. godine.

[11] ASPCO Dubrovnik, kut. 15. Bilješka (Nota) Financijske direkcije u Dubrovniku Tutorstvu srpsko-pravoslavne crkvene opštine, Dubrovnik, 19. 5. 1851.

[12] ASPCO Dubrovnik, Jovica L. Perović (prir.), *Crkva na Boninovu*, rukopis, bez signature.

[13] Spomenuti crkveni inventari čuvaju se u Arhivu Srpske pravoslavne crkvene opštine u Dubrovniku, zasada bez signature. Zahvaljujemo pomoćnom dubrovačkom parohu o. Slavku Zorici koji ih je transliterovao na modernu ćiriličnu ortografiju i prepisao.

ma naručioca, a možda još više o poniznosti i dobrom ukusu Đorđa Nikolajevića. Činjenica pak da je gotovo u isto vrijeme izradu svojega portreta povjerio uglednom tršćanskom slikaru Jožefu (Josipu) Tomincu[14] govori kako je Nikolajević imao sposobnost prepoznati slikarski talent.

Iako su srpski historičari umjetnosti dobro upoznati s Avramovićevim opusom i značajem, za hrvatsko čitateljstvo ovoga teksta potrebno je reći par riječi o njegovu životu i radu. Rođen je u Bačkoj, u tadašnjem Svetom Ivanu Šajkaškom 1815. godine. Školovao se u Beču u dva navrata 1833. i 1836. – 1839., kada studira na tamošnjoj Akademiji likovnih umjetnosti, u vrijeme kada su njome dominirali profesori Leopold Kupelwieser i Joseph von Führich, ugledni sljedbenici slikara Johanna Friedricha Overbecka i nazarenaca. Nazarenski način slikanja koji je kombinirao formalne i kompozicijske elemente klasicizma s romantičarskom ljubavlju prema sakralnom i srednjovjekovnom Avramović će u potpunosti usvojiti i zadržati kroz cijelo svoje stvaralaštvo. Prema tradiciji, za života u Beču školovao se privatno i kod uglednog slikara Friedricha von Amerlinga, jednoga od najtalentiranijih austrijskih umjetnika toga vremena (Vasić 1970: 9–10, 24–31). Nakon Beča Avramović se seli krajem 1840. ili početkom 1841. u Beograd gdje dobiva niz prestižnih narudžbi – oslikavanje zidova te slikanje ikona na ikonostasu tada nove Saborne crkve u Beogradu (1842. – 1845.) (Vujović 1983: 100–103; Makuljević 1997: 203–212), a potom i ikonostasa Karađorđeve crkve u Topoli (1845. – 1846.; danas u crkvi sela Trešnjevice kod Topole). Iz Srbije se seli nakon više od deset godina, 1852., od kada živi u Novom Sadu. Posljednji su mu radovi veliki ikonostas manastira Vrdnika na Fruškoj Gori (1852. – 1853.) te dio ikonostasa crkve u rodnom mu selu Svetom Ivanu (nakon 1853.) koji nije uspio završiti jer umire u četrdesetoj godini života, početkom 1855. godine (Vasić 1970: 14; Jovanović 1987: 73; Kolarić 2009: 427–434).

Avramović dubrovačku zastavu izvodi pred kraj svoga života u Beogradu, kako je već spomenuto, 1850. godine. Čini se da je slične poslove izvodio možda i u većem broju budući da je poznato da je 1847. izveo zastavu beogradskog mehandžijskog esnafa, a pripisuju mu se i vojničke zastave podijeljene srpskom garnizonom vojinstvu 1845. i 1846., dvama bataljonima pješadije te ulanskom eskadronu (Vasić 1970: 21).

U posredan doticaj s Dubrovnikom Avramović će doći još jednom nedugo nakon Nikolajevićevoga odlaska iz Beograda pri javljanju na posao nastavnika crtanja na „trgovačko-poslenom zavedeniju“. Posao je dobio slikar Ivan (Jovan) Deroko iz Dubrovnika, što je i odigralo ključnu ulogu u Avramovićevome povratku u Habsburšku Monarhiju.[15]

Da li je pak Nikolajević pri boravku u Beogradu i Sremu još nešto naručio od Avramovića ili kog drugog srpskog umjetnika nije poznato.

## KOMPOZICIJE NA AVRAMOVIĆEVOJ ZASTAVI

Avramovićeva dubrovačka *zastava* pripada tipu horugvi – ikona na tkanini, pričvršćenih za dugačke štapove zbog čega se najčešće i zovu zastavama. Horugve u crkvama obično stoje na vidljivom mjestu lijevo i/ili desno kod pjevnica (klirosa) i nose se prilikom litija, pa ih ponekad još i tako nazivaju (Miodrag 2002: 140; Savić 2002: 2020). Avramovićeva je dubrovačka

[14] Danas u Muzeju Srpske pravoslavne crkvene opštine u Dubrovniku. Portret je reproduciran u: Spaić 2012: 256.
[15] Vasić 1970: 14. Jedan je od potomaka ovog u Beogradu udomaćenog Dubrovčanina i arhitekt Aleksandar Deroko.

horugva oslikana, kako je to i uobičajeno, s obje strane. Slike u tehnici ulja na platnu prekrivaju gotovo cijelu površinu zastave, samo su rubovi ornamentirani i uokvireni pozlaćenom tkaninom (vrpcom širine 2 cm). Međutim, to najvjerovatnije nije potpuni originalni izgled ove zastave jer se po analogijama može zaključiti da je ona uokolo imala još jedan rub od tkanine, dva ili možda tri ukrasna istaka sa donje strane i dio za vješanje sa gornje strane. Do danas je sačuvan pravougaoni središnji slikani dio s ornamentiranim rubom, ali bez završnog šireg ruba. Visina sačuvanog dijela je 81, a širina 51 cm. Slike su u solidnom stanju iako je mjestimično boja napukla ili otpala, pa bi restauracija bila poželjna. Prednja strana zastave (sa posvetnim natpisom) prikazuje Blagovijesti (Bogorodicu s arhanđelom Gavrilom), kojima je posvećena, kako je već navedeno, središnja dubrovačka gradska srpska pravoslavna crkva, a na stražnjoj je strani prikazan arhanđel Mihajlo kojemu je posvećena druga dubrovačka pravoslavna crkva na groblju. Dakle, i u izboru teme naručilac je imao unaprijed promišljen ikonografski program vezan uz svoju parohiju, što ni ne čudi s obzirom na Nikolajevićevu funkciju. Posvetni natpis na zastavi, koji teče uz donji rub kompozicije Blagovijesti oštećen je otpadanjem boje, pa je teško čitljiv. Gornji red glasi: Priloži Georgij Nikolaević Protopresviter crkvi pravoslavnoj u Dubrovniku, a donji: Dim. Avramović [nečitko] [nečitko] god[nečitko] 1850.

Obje su kompozicije na zastavi tretirane na karakteristično nazarenski način.[16] Nema jakih pokreta, izraz lica svih prikazanih likova je kontemplativan. Sukladno tomu ni draperije, osim plašta arhanđela Mihajla, nisu jako razigrane, već smireno padaju pokazujući okvirno obrise tijela. Crtež je na obje kompozicije, kao i inače u Avramovićevu stvaralaštvu, sveprisutan i jako uočljiv. Slikar iscrtava pažljivo sve konture kao i ornamentalne detalje na odjeći arhanđela Mihajla, na Bogorodičinom velu, itd. Odnosi svjetla i sjene na naslikanim likovima su blagi, u službi izgrađivanja jasnih i čvrstih volumena. Na Blagovijestima, međutim, Avramović djelom zatamnjuje pozadinu nesumnjivo kako bi pojačao osjećaj dramatičnosti prizora, a svjetlost simbolički koncentrira samo iznad arhanđela Gavrila i Golubice Duha Svetoga kako bi naglasio da dolazi s nebesa. Na prikazu arhanđela Mihajla dramatizacija svjetlosnim efektima posve je izostala, iako se pojavljuje neka vrsta atmosferskih efekata iza prikazanoga lika. Način prikazivanja frizura na arhanđelima Gavrilu i Mihajlu (duga, ravna kosa do ramena) neposredno je također preuzet iz nazarenskog slikarstva, kao i izbor boja. Zemljane boje prevladavaju u pozadini, dok odjeću likova Avramović boja uglavnom temeljnim bojama,[17] samo je odijelo arhanđela u cjelini obojano svijetlo ružičasto.

Na Blagovijestima proporcijski je daleko bolje riješena Bogorodica nego arhanđeo Gavrilo. Velika glava arhanđela s dugim nosom predimenzionirana je u odnosu na njegovo krhko tijelo.[18] Bogorodica te na drugoj strani zastave arhanđeo Mihajlo daleko su bolje proporcionirani, s manjim glavama.

Kako bi ojačao utisak prostornosti na prizoru Blagovijesti, Avramović u prikazivanju poda koristi geometrijsku perspektivu. Način prikazivanja pulta na koji je Bogorodica naslonjena, međutim, ne podvrgava se istim perspektivnim linijama kao pod, što pokazuje nespretnost slikara. Stanovite sličnosti ova kompozicija dijeli s dvije ikone na ikonostasu beogradske

[16] Kako je istaknuo slikar Živko Petrović iz svake Avramovićeve kompozicije „Overbek viri“, a to se nesumnjivo može reći i za ove dvije. Vasić 1970: 24.

[17] Kao i inače u svojemu opusu. Vasić 1970: 41.

[18] Izduženost glave u odnosu na tijelo često je obilježje Avramovićevog slikarstva. Vasić 1970: 45.

Sl. 2. Dimitrije Avramović, Blagovijesti, prednja strana zastave koju je prota Đorđe Nikolajević poklonio dubrovačkoj parohijskoj crkvi, 1850.; fot. D. Damjanović, 2008.

Sl. 3. Dimitrije Avramović, Arhanđel Mihajlo, druga strana zastave koju je prota Đorđe Nikolajević poklonio dubrovačkoj parohijskoj crkvi, 1850.; fot. D. Damjanović, 2008.

saborne crkve – ikonom na sjevernim bočnim dverima *Tovija pomazuje oči svoga oca* i ikonom iznad bočnih južnih dveri *Sveti Nikola se javlja kralju Stefanu Dečanskom*.[19] Sličan je način prikazivanja odnosa dvaju likova te prostora. Na obje kompozicije na dubrovačkoj horugvi javlja se i motiv laganoga naklona glave, raširen i općenito kod nazarenaca a i u Avramovićevom opusu.

## ZAKLJUČNE RIJEČI

Usprkos stanovitim nespretnostima, zaključiti se može kako je zahvaljujući nastojanjima paroha Đorđa Nikolajevića Dubrovnik dobio jedno kvalitetno ostvarenje nazarenskog romantičarskog slikarstva koje inače nije ostavilo dubokog traga u tome gradu.

Avramovićeva dubrovačka horugva svakako je jedan od brojnih jasnih znakova promjene položaja Dalmacije i istočne obale Jadrana u pogledu umjetničke produkcije. Dok je ovo pod-

[19] Nazivi ikona navedeni prema: Vujović 1983: 100.

ručje u Srednjem vijeku bilo rasadište umjetnika za unutrašnjost Balkana, pa i Srednje Europe, u Novome vijeku, a osobito sredinom 19. vijeka,[20] zbog privrednog zaostajanja, prometne izoliranosti, postaje prostor u koji se uglavnom „uvoze" umjetnine. Srpske pravoslavne parohije okreću se uglavnom grčkim slikarima koji su radili od Atene do Trsta, rjeđe i Talijanima. S jačanjem nacionalnih ideologija sredinom 19. vijeka razumljivo je da nastaje tendencija da se posao izrađivanja ikona i drugih liturgijskih predmeta povjeri srpskim majstorima.

Horugva je stoga istodobno svjedočanstvo tih promjena te općenito kulturnih veza tada geografski i politički prilično udaljenih krajeva koje je omogućila kadrovska politika Karlovačke mitropolije u Habsburškoj Monarhiji. I naručitelj djela i slikar proistječu s područja tadašnje južne Ugarske koji su kroz 18. i 19. vijek predstavljali svojevrsni rasadnik umjetničke produkcije na slavenskom jugu.[21] Uvoz umjetnina iz Bačke, Srema i Banata pratio je isti put kojim je išla imigracija srpskog pravoslavnog sveštenstva (običnog visokoga) iz tih dijelova Habsburške Monarhije u Dalmaciju. Upravo zahvaljujući okolnosti što je dio sveštenika dospio u Dalmaciju s područja današnje Vojvodine ili je školovan na Bogosloviji u Sremskim Karlovcima je i dovela do importa brojnih djela. Može se spomenuti tako portret krčkog arhimandrita Jeroteja Kovačevića slikara Aksentija Marodića (1865.), naručivanje ikone Bogorodice s Hristom za crkvu u Žagroviću od Uroša Predića (1904.) ili ikone iz radionice Nikole Ivkovića u Kosovu kod Knina (1908.) i Pađenima (1928.), itd. (Čolović 2011: 124–126, 170, 177, 184, 227). Ovaj kulturni transfer nije još detaljno istražen, no zasigurno će se u riznicama srpskih i gradskih i seoskih crkava po Dalmaciji pronaći još poneko djelo slikara s područja Habsburške Monarhije i Kraljevine Srbije iz 19. vijeka. Istraživanje Avramovićeve horugve predstavlja mali korak u tome pravcu.

## LITERATURA

Arsić, Irena. *Srpska pravoslavna crkva u Dubrovniku do početka XX veka: spomenica o 170-godišnjici podizanja crkve Sv. Đorđa na Posatu i o 130-godišnjici osvećenja Blagoveštenskog hrama u Dubrovniku*. Trebinje: Eparhija zahumsko-hercegovačka i primorska; Dubrovnik: Srpska pravoslavna crkvena opština; Beograd: Ars libri, 2007.

Bersa, Josip. *Dubrovačke slike i prilike (1800–1880)*. Zagreb: Matica hrvatska, 1941.

Čolović, Branko. „Arhitektura pravoslavne crkve Blagovijesti Presvete Bogorodice u Dubrovniku." *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 37 (2009): 249–264.

Čolović, Branko. *Sakralna baština dalmatinskih Srba*. Zagreb: Srpsko kulturno društvo „Prosvjeta", 2011.

Čolović, Branko. „Arhitektura crkve svetoga Blagoveštenja." u: *Kultura Srba u Dubrovniku 1790. – 2010.: iz riznice srpske pravoslavne crkve Svetoga Blagoveštenja*. Dubrovnik: Srpska pravoslavna crkvena općina; Beograd: Arhiv Srbije, 2012: 72–75.

Ćosić, Stjepan. *Dubrovnik nakon pada Republike (1808.–1848.)*. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU, 1999.

Horvat-Levaj, Katarina. „Od baroknog klasicizma do neoklasicizma (stilsko-tipološke transformacije stambene arhitekture Dubrovnika između 1780. i 1900. godine)." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 24 (2000): 61–72.

Jovanović, Miodrag. *Srpsko crkveno graditeljstvo i slikarstvo novijeg doba*. Beograd – Kragujevac, 1987.

Kolarić, Miodrag. *Dimitrije Avramović*. Beograd: Narodni muzej Beograd, 1955.

[20] Dijelom dakako i ranije.

[21] Ovaj rad je sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom br. 4153, *Croatia and Central Europe: Art and Politics in the Late Modern Period (1780–1945).*

Kolarić, Miodrag. *Evropski putevi srpske umetnosti*. Zagreb: Srpsko kulturno društvo „Prosvjeta"; Beograd: Equilibrium, 2009.
Kukuljević Sakcinski, Ivan. „Avramović, Dimitar." u: *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb, 1858: 13–15.
Lupis, Vinicije B. „O sakralnoj baštini uoči pada Republike i u prvim desetljećima 19. stoljeća u Dubrovniku i okolici." *Peristil – zbornik radova za povijest umjetnosti* 49 (2006): 107–128.
Makuljević, Nenad. „Polaganje Hristovo u grob iznad carskih dveri Saborne crkve u Beogradu." *Saopštenja* XXIX (1997): 203–212.
Miodrag, Predrag. „Barjaci." u: *Enciklopedija pravoslavlja*. I. Beograd: Savremena administracija, 2002: 140.
Nikolajević, Đorđe (prir. Arsić, Irena). *O Dubrovniku i o Dubrovčanima*. Niš: Centar za crkvene studije Niš; Beograd: Ars libri, 2004.
Ruvarac, Dimitrije. *Životopis Đorđa Nikolajevića, mitropolita dabrobosanskog*. Zemun, 1898.
Savić, Vera S. „Horugva." u: *Enciklopedija pravoslavlja*. III. Beograd: Savremena administracija, 2002: 2020.
Spaić, Goran (ur.). *Kultura Srba u Dubrovniku 1790. – 2010.: iz riznice srpske pravoslavne crkve Svetoga Blagoveštenja*. Dubrovnik: Srpska pravoslavna crkvena općina; Beograd: Arhiv Srbije, 2012.
Vasić, Pavle. *Dimitrije Avramović*. Sv 9. Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1970.
Viđen, Ivan. „Crkva svetoga Blagovještenja u gradu." u: *Kultura Srba u Dubrovniku 1790. – 2010.: iz riznice srpske pravoslavne crkve Svetoga Blagoveštenja*. Dubrovnik: Srpska pravoslavna crkvena općina; Beograd: Arhiv Srbije, 2012: 59–71.
Vitelleschi, Lorenzo. *Povijesne i statističke bilješke o dubrovačkom okrugu (1827.)*. Dubrovnik: Državni arhiv Dubrovnik i Matica hrvatska – ogranak Dubrovnik, 2002.
Vučković, Jovan. „Mitropolit Đorđe Nikolajević." *Letopis Matice srpske* 192 (1897/4): 49–99.
Vujović, Branko. „Saborna crkva u Beogradu. Prilog istoriji izgradnje i ukrašavanja glavnog beogradskog hrama." *Godišnjak grada Beograda* XXX (1983): 87–111.
Vuković, Goran. „Preobrazba Dubrovnika početkom 19. stoljeća." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 24 (2000): 35–60.
*Znameniti Srbi XIX. veka*. II. Zagreb, 1903: 53–54, sl. 37.
Zorica, Slavko. „Đorđe (Georgije) Nikolajević." u: *Kultura Srba u Dubrovniku 1790. – 2010.: iz riznice srpske pravoslavne crkve Svetoga Blagoveštenja*. Dubrovnik: Srpska pravoslavna crkvena općina; Beograd: Arhiv Srbije, 2012: 254–257.

## IZVORI

Arhiv Srpske pravoslavne crkvene opštine (ASPCO), Dubrovnik

Dragan Damjanović and Ivan Viđen

## AN EPISODE FROM THE ART OF ROMANTICISM IN DUBROVNIK: DIMITRIJE AVRAMOVIĆ AND THE FLAG OF THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH OF THE HOLY ANNUNCIATION

### Summary

The art of the 19th century in Dubrovnik is still largely unknown since it has stood in the shadow of the older "gold" ages of the development of this city even though this period is marked by intensive construction and interesting activities of patrons, especially in the second half of the century. One of the most important interpolations of the time in the Dubrovnik historic center is the Serbian Orthodox Church of the Holy Annunciation in the Od Puča Street. The museum collection of this parish has long been a subject of interest of art historians, but like in the case of the rest of the Dubrovnik heritage, the attention has so far been focused on its older parts. Therefore, until recently, the church flag (Khorugv, lithium), which was painted by the famous Romantic Nazarene Serbian painter Dimitrije Avramović remained completely unobserved. It was noticed only during field research in the choir (gallery) of the church in 2008.

It was donated to the church in 1850 by the pastor and Protopresbyter George (Đorđe) Nikolajević (a priest from Dubrovnik, 1833–1858), who was later a Metropolitan of Sarajevo. The flag has two compositions – the Annunciation on the front, which has the dedicative inscription, and Archangel Michael on the back. It seems that the parish priest Nikolajević commissioned the flag personally in memory of the recently deceased close family members when he visited Belgrade in 1850, at which occasion he met all the key protagonists of Serbian political and cultural life.

At that time Avramović belonged to the group of the most prominent Serbian painters. He is the author of the frescoes on the walls and the icons of the Synod Church in Belgrade (1842–1845), the iconostasis of the Karađorđe church in Topola (1845–1846; today located in the church of the village of Trešnjevica near Topola), the iconostasis of the monastery Vrdnik in Fruška Gora (1852–1853) and part of the iconostasis of the church in his home village Sveti Ivan (after 1853), which he failed to finish because he died at the age of 40, at the beginning of 1855. Avramović worked in the Nazarene manner which he adopted through his education at the Vienna Academy of Fine Arts in the class of Leopold Kupelwieser and Joseph von Führich. He also studied in a private school of Friedrich Amerling.

Avramović's flag from the treasury of Serbian Orthodox Church Municipality of Dubrovnik has so far been completely unknown. Both compositions on the flag were resolved on a typical Nazarene fashion: there are no strong moves, the facial expressions of all the characters are contemplative, the drawing, i.e. the contour line is very present, and the proportions of light and shadow on the painted figures are mild and serve the purpose of building clear and solid volumes. There is also certain clumsiness – in perspective, in painting the heads (the head of Archangel Gabriel at the Annunciation is too large), but in spite of it can be concluded that, because of the efforts of priest Đorđe Nikolajević, Dubrovnik got a high-quality work of art of the Nazarene romantic painting that has not left a deep mark on this city.

Key words: Dubrovnik, Dimitrije Avramović, Georgije (Đorđe) Nikolajević, Romanticism, Nazarene painting, flag.

UDC 821.163.41.09 Petrović Njegoš P.

САША БРАЈОВИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
sasabraj@gmail.com

# Његош и слике из венецијанских збирки*

САЖЕТАК: У тексту се разматра Његошев однос према сликама које је у марту 1844. године видео у венецијанским уметничким збиркама. То су дела из галерије сликара Скјавонија у Палати Ђустинијани (Palazzo Giustiniani) и угледне збирке у Палати Манфрин (Palazzo Manfrin). На основу Његошевих кратких записа у *Биљежници* анализира се шта је црногорски владика заиста видео, како је видео и зашто је гледао. Избор слика које помиње проистиче из његовог властитог естетског суда, али је, у великој мери, одређен и литературом коју је читао, најпре путописима и водичима по Венецији.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Његош, Венеција, Скјавони, Колекција Манфрин.

Његошеве медитације о култури и визуелној култури Венеције, као и Италије у целини, потичу из његовог духовног, песничког, националног и владарског идентитета. Међутим, у великој мери, оне су обликоване ондашњим европским културним контекстом. Образован на европској литератури, руковођен енциклопедијама, путописима и бедекерима, Његош је медитирао о оним делима које је тадашње интелектуално мњење успоставило као уметничке идеале.[1]

Његош је проучавао италијанску визуелну културу из многих извора. У овом тексту пажња ће бити посвећена искључиво онима који су могли усмерити његову пажњу на слике из две венецијанске колекције које је видео током своје прве посете Венецији.

О Његошевом четвородневном боравку у Венецији марта 1844. године сазнаје се из његових записа у *Биљежници* (1956: 187–189).[2] *Српске новине* бележе да је Његош

* Текст је настао у оквиру пројекта *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба* Министарства науке Републике Србије, бр. 177001.

[1] О овој теми написала сам студију која је у штампи. Почетну идеју за настанак те књиге, а тиме и овог текста, добила сам од колеге Ненада Макуљевића. На том усмерењу, датом из разумевања моје укупне вокације, најтоплије му захваљујем.

[2] Његошева *Биљежница*, мала свеска црних корица, скуп је кратких путописних записа и података различитог карактера, без хронолошког поретка. Записи из Италије обухватају око 16 страна на њеном крају. Већина је везана за Венецију. Најранији датум у *Биљежници* је, сматра се, 14. март (26. по новом календару) 1844, када је Његош први пут био у овом граду. *Биљежницу* је чувала принцеза Ксенија Петровић, кћи краља Николе I, која ју је 1956. године поклонила Перу Шоћу, а он одмах Државном музеју на Цетињу. *Биљежницу* је објавио Историјски институт НР Црне Горе, као факсимил и препис њеног садржаја, уз песму *Парис и Хелена*

дошао у Венецију да би разгледао знаменитости града.[3] О овом боравку сведоче и полицијски извештаји, јер су аустријске власти, којима тада припада некадашња *Serenissima*, надзирале црногорског владику (Миловић 1983: 270–280).

Према запису у *Биљежници* (1956: 187), Његош је у Венецији посетио сликара Скјавонија (Natale Schiavoni). Према полицијском извештају (Миловић 1983: 271), посетио је и њега, и сликара Липаринија (Ludovico Liparini). Разлози посете нису познати.

Липарини, професор на венецијанској Академији лепих уметности (Accademia di Belle Arti), био је сликар историјских тема, али популаран као портретиста, којем су се обраћали нарочито странци, привремени становници Венеције, међу којима је било пуно Руса (Thieme, Becker 1929: 226). Како су руски племићи били веома значајни поручиоци венецијанских слика још од XVIII века, може се претпоставити да су Његоша у ову посету одвели његов пратилац у разгледању Венеције, руски генерални конзул Фон Фрејганг (Василиј Иванович Фреиганг / Wilhelm von Freygang), и његов син.

О посети сликару Скјавонију Његош је у *Биљежници* записао: „Животописац Скјавони, отац, син му и унука: ово су творци нимфах, но је биједа што само на картинама и идеално под њин кров обитавају“. Овај коментар јасно открива да су се Његошу слике допале.

Скјавони, који је имао завидну интернационалну каријеру као дворски портретиста у Бечу, настанио се у венецијанској Палати Ђустинијани (Palazzo Giustiniani) 1824, у којој је отворио галерију слика. Галерија је уживала велик углед, најпре због слика које су приказивале женске полуактове и одалиске, у чијем му је стварању често помагао син Феличе (Felice Schiavoni).[4]

Представе митологизованих и оријентализованих жена, попут Скјавонијевих, историја уметности је, нарочито од средине XX века, углавном процењивала као иконе кича, амблеме декадентне уметности високог друштва и улепшаног света грађанског реализма (Čelebonović 1974: 13). Међутим, у свом времену, оне су другачије доживљаване. Њихова естетизована еротичност била је форма тзв. салонског сликарства, које је нудило очување традиционалних, академских уметничких норми и, истовремено, чулно уживање. Лепе жене, блиставе баршунасте коже, удобно смештене у мирисне ентеријере, срачунато су побуђивале обједињено естетско и еротско задовољство. Сензуалне жене венецијанског *pittor delle grazie* представљане су најчешће као оријенталне хероине, јер је колонијални дискурс подразумевао измештање еротике у домен имагинарног

---

*или Ноћ скупља вијека*, чији се аутограф налазио на посебном листу, на крају свеске. Издање је, уз речник и регистар, закључено кратким поговором Редакцијског одбора (1956: 209–210). О историји *Биљежнице*: Шаулић 1957: 139–146; Миловић 1983: 341–345. О груписању тематских целина у *Биљежници*: Шмаус 2000: 195–203. О изворима записа у *Биљежници*: Флашар 1997: 253 и даље. О италијанским темама у Његошевој свесци: Kilibarda 2011: 289–302; 2012: 159–170.

[3] Из Трста, 6. маја 1844. (бр. 37), новине пишу: „Послије повратка из Беча владика је био и у Млеткама четири дана, и то највише да види онај редкиј град, и шта је у њему важно и знаменито. Жао му је било, што му време допуштало није, да боље прегледа оно што је сад тек као мимогред прегледати могао. Пошао је одавде 24. марта по наш, јер је онда параплов пут Далмације пошао.“ Дурковић-Јакшић 1951: 125.

[4] Натале Скјавони прославио се као минијатуриста и портретиста у Трсту, Милану и Бечу, где је био официјелни сликар хабзбуршког двора и племства, нарочито мађарског. Од треће деценије XIX века посвећује се и сликању женских актова и полуактова, што му је донело надимак *pittor delle grazie*: Di Majo, Lafranconi 2009: 153.

Оријента.[5] Оне су биле тема многих прича и романа, нарочито Бајронових (George Gordon Byron) *The Turkish Tales*, *The Giaour*, *Lara. A Tale*... (Cavaliero 2010: 31–48; Turhan 2003: 45–75). С обзиром на то да је Његош познавао Бајроново песништво (Brajović 2015: 44–66), његове *турске приче* су му могле бити блиске, као и њихов ехо у европској поезији тог времена. Усмерен литерарним наративом, Његош је, попут осталих посетилаца Скјавонијеве галерије, уживао у „одсутној присутности" идеализованих женских фигура, мистериозних и изазовних. Тензија између њихове моћи и немоћи, искуства и невиности, ореол „декадентног" исламског света у којем је жена обучена да се покори мушким захтевима, била је провокативна, али не и вулгарна. „Нимфе" су подстицале страст, али не прекорачујући пристојност, јер су остајале у неодређеном простору између Истока и Запада, Оријента и Европе (Борозан 2012, 101–113; 2013, 91–90). У том магловитом простору „уловиле" су владаоца Црне Горе и ратника у борби за њену слободу и независност од немитологизоване Турске империје. Заведен њиховом лепотом, записује, помало шаљиво, помало горко, како је „биједа" што само на сликама и у галерији „обитавају". Чулност Скјавонијевих одалиски није могла оставити равнодушним песника чија се страственост открива у неким његовим стиховима.

У посету галерији Скјавонијевих Његош је отишао, вероватно, да би видео прослављене „нимфе", а можда и због тога што су његови руски домаћини у Венецији планирали израду портрета. И отац и син Скјавони били су тражени портретисти, са бројним поруџбинама из Санкт Петербурга и од Руса из Венеције (Semagiotto 1881: 324, 398). Пошто је Његош веома водио рачуна о својој визуелној презентацији, није искључено да је у галерију ишао и да сазна могућности израде свог портрета. У сваком случају, рекло би се да је у посети уживао.

Његошева посета Галерији Манфрин заслужује нарочиту пажњу. Он у своју *Биљежницу* (1956: 188) уписује: „Жалостни палац Ман Фринов, у њему картине: Херкулов бој и побједа над седмоглавим чудовиштем, рукодјелије Францеска Мађиомо 1793 год[ине], игра на музику Аполона и Пана, а суде ју каква је Мида и Тимоло. Картина: 'Бјежање од потопа у ковчег Нојев': бјежи све ухиљено и устрашено од воде пар и пар; копија с дјела Рафаел[ова]; картина: 'Антонија Оризона' која се зове Карита романа. На овој картини доји шћер оца осуђеног да глађу у тавници умре."

Палату Манфрин Венијер на каналу Канарећио (canale di Cannaregio) подигао је венецијански патрицај Венијер (Federico Venier), на месту ренесансне Палате Пријули (Priuli) 1734. Нацрт реконструкције палате израдио је архитект Тирали (Andrea Tirali) у неокласицистичком стилу. Строге, оштре површине фасаде, које су одударале од већине палата, бели истарски камен поцрнео од воде, нарочито у приземљу, као и сазнање како је стечено богатство и како се распарчава међу наследницима, вероватно су навели Његоша да напише „жалосни плац Ман Фринов". Сем тога, водичи по Венецији, које Његош сигурно познаје, такође инсистирају на руинираном стању палата, па и Палате Манфрин.

[5] О оријентализму као дискурсу у служби европских политичких и културних интереса: Said 2000: 13–19; Макуљевић 2006: 141–156. О оријенталној жени као западњачкој фантазији, идеолошки потентној дескрипцији и њеним представама у српској култури XIX века: Ćirović 2013: 247–265.

Међутим, иако оронула, палата је у Његошево време уживала славу због своје колекције слика, књига, ретких предмета, као и фресака које су извели Мингарди (Giovanni Battista Mingardi) и Цајс (Giuseppe Zais). Овај угледни европски музеј почео је формирати Манфрин (Girolamo Manfrin) последњих деценија XVIII века. Од богатства стеченог трговином дуваном, купио је Палату Венијер 1787. и у њој изложио своју колекцију. Манфрин се око куповине уметничких дела саветовао са највећим ауторитетом тадашње Венеције на том пољу, Едвардсом (Pietro Edwards). Едвардс, потомак енглеске породице, рестауратор и познавалац венецијанске уметности, уобличио је концепт прве јавне галерије слика у Венецији, која је ускоро прерасла у чувену Галерију Академије (Galleria dell'Accademia). Његове идеје обликовале су срж Манфринове колекције – збирку слика венецијанских ренесансних уметника, нарочито Ђорђонеа (Giorgione) и Тицијана (Tiziano), оновремених уметника, попут Пјацете, Тијепола, Каналета, Гвардија, Ричија, Бенковића (Piazzetta, Tiepolo, Canaletto, Guardi, Ricci, Benkovich), као и дела других италијанских и европских школа. Због изузетности колекције, Ђироламо Манфрин био је почасни члан венецијанске Академије сликарства и скулптуре. Сматра се последњим великим колекционаром *Serenissime*.[6]

Његова колекција је 1848. подељена међу наследницима, а 1856. расформирана. Већина њених драгоцености припала је Галерији Академије, као „прикладни апендикс" који је заокружује. Међутим, великом броју њених експоната изгубио се траг (Borean 2009, 192–216; 2012: 397–406). Из каталога колекције, сачињеног 1851, сазнаје се да је поседовала 450 слика (*Catalogo* 1851).

Колекција Манфрин била је, према мишљењу ондашњих *connoisseur*-а и путника, незаобилазан *locus* сваког *италијанског путовања*. Збирка се сматрала слабијом једино од оне у Галерији венецијанске Академије и једном од најугледнијих у Италији. Сви путнички водичи по Венецији и Италији, који су као поджанр путописне литературе освајали тржиште од тридесетих година XIX века, препоручивали су њену изузетну колекцију. Утицајни Марејев (John Murray) путовођа, *A Handbook for Travellers in Northern Italy* из 1842. године, саветује посету галерији због слика које су у њој изложене и начина на који су изложене (1863: 373).

Начин репрезентације слика у Галерији Манфрин описан је у угледној књизи женевског банкара Галифа (Jacques Augustin Galiffe) из 1820, *Italy and Its Inhabitants*, која „описује Италију, њене људе и њихове манире". У овој књизи, коју је такође објавио „краљ" бедекера Марej, објашњава се како је настала галерија: „Манфрин, син трговца који је стекао велик иметак, богатство је искористио у племените сврхе. Његова палата чува најдивнију колекцију слика..." Затим се описује како је изгледала: „Седам великих соба садржи готово сва ремек-дела која се новцем могу стећи. Све су потпуно испуњене тим делима, а биће их још у наредним годинама... Свака соба је опремљена неком врстом мапе, на четири листа, с описом њеног садржаја; сваки лист приказује план једног зида, оквире свих слика, опис њихових тема и имена сликара. Свака соба има и наочаре без

[6] Манфрин је потицао из скромне породице, пореклом из Задра. Захваљујући финансијским шпекулацијама и миту, преузео је монопол над трговином дувана у Далмацији. Био је „готово карикатура фигуре која депримира све поборнике старог поретка", пример *nouveau-riche*, са „балзаковском" енергијом која га је увела у свет аристократије и колекционарства: Haskell 1980: 379–381, 395.

стакала, сачињене од две тубе, које спречавају скретање пажње на околне објекте, а изузетно су корисне и када се гледају слике најближе своду“ (1820: 122–123).

У време када је уобичајени начин излагања слика био њихово густо редање од пода до свода, посматрачи су, користећи описане „двогледе“, могли да се концентришу на поједина дела која су их интересовала, односно на која су били навођени упутствима исписаним на „мапама“ и у водичима. Може се претпоставити да их је у посматрању слика употребио и Његош.

Један од извора које је Његош врло вероватно користио у Венецији – што се може закључити на основу многих сличности у опису града, којима у овом тексту није место – Валеријева (Antoine Claude Pasquin Valery) књига *Voyages historiques et littéraires en Italie* из 1831, такође наводи на обавезну посету Галерији Манфрин. Књига француског библиотекара била је веома цењена, јер је представљала целовитост италијанске културе – универзитете, библиотеке, школе, музеје, литерарну и визуелну уметност. Имала је велик број издања и превода, а популарни водичи су је често цитирали. Као и сви оновремени путописи и приручници за путнике, који су обликовали перцепцију града према одређеном поретку вредности у контексту у којем су настали (Mackenzie 2005: 19–38; Макуљевић 2005: 266), и Валеријева књига писана је с позиција супериорности. Валери посматра Венецију и Италију кроз призму француског интелектуалца постреволуционарног и империјалног доба, тумачећи многе видове њихове културе као декадентне, превазиђене и неприкладне. За њега су венецијанске палате разбијене слике бивше славе, депримирајуће руине, али је њихов садржај из прошлости вредан поштовања. Зато указује на значај посете Палати Манфрин, јер је „позната по својој богатој галерији слика разних школа и куриозитета“ (1831: VI/IX, 404).

Како се сазнаје из наведеног записа у *Српским новинама*, Његош је желео да за кратко време види што више, све што је у Венецији „важно и знаменито“ и жалио што му време није допуштало да „боље прегледа оно што је сад тек као мимогред прегледати могао“. Његошеви учени венецијански пријатељи посаветовали су га, вероватно, како да распореди време за разгледање. У томе му је могао бити изузетно користан илустровани Квадријев (Antonio Quadri) водич *Otto Giorni a Venezia* из 1842. Како наслов водича указује, разгледање Венеције било је подељено на осам дана: први дан био је посвећен стицању општег увида у град и кретању по Тргу Светог Марка и Дуждевој палати; потом су се препоручивали појединачни квартови и њихове знаменитости, све до осмог дана када се саветовала посета Мурану. Овај приручник био је изузетно практичан – свака његова страница подељена је у две колоне; лева указује на „објекте, епохе и ауторе“ (*oggetti, epoche ed autori*) а десна на оно што изискује посебну пажњу (*cose meritevoli di particolare attenzione ed osservazione*). Трећи дан био је резервисан за посету Галерији Академије и угледним палатама на Великом каналу (Canal Grande) и Канарећу (Cannaregio), међу којима је и Манфрин, чија је изузетна Галерија слика (Galleria di Quadri ec.) отворена понедељком и четвртком (1842: 197). Попут Квадријевог, и илустровани Крешинијев (Jacopo Crescini) *Itinerario interno e delle isole della città di Venezia* из 1832, који наводи на посматрање споменика и уметничких дела која Његош помиње у *Биљежници*, такође саветује да је „неопходно посетити“ Палату Манфрин, због њене „префињене и драгоцене“ (*squisita e preziosa*) галерије, која је по нивоу „готово као

Академија“, јер представља најбоље од венецијанске школе (Scuola Veneta) и свих страних школа (1832: 66).

Руковођен упутствима из литературе, вероватно и саветима својих учених венецијанских пријатеља, Његош одлази да је види. Прва слика коју помиње је: „Херкулов бој и побједа над седмоглавим чудовиштем, рукодјелије Францеска Мађиома 1793 год“. Ова слика није поменута у каталогу из 1851, нити у каталогу из 1834.[7] Ипак, слика коју Његош описује једна је од четири *Херкулове Алеґорије* које је Мађото (Francesco Fedeli, звани Maggiotto) насликао за Манфрина 1799. године (Nicoletti 1872: 40). Вероватно је у Галерији Манфрин била изложена у периоду између 1834. и 1850. године, па ју је Његош видео приликом свог првог боравка у Венецији.

Мађото је био тражен сликар: радио је за цркве и манастире у Венецији и Венету, као и за палате и збирке најзначајнијих венецијанских колекционара Алгаротија, Фарсетија, Кверинија, Стампалија, Пинелија и Манфрина (Algarotti, Farsetti, Querini, Stampali, Pinelli). Важио је као подједнако успешан у свим жанровима и техникама.[8] Његов стил, на пола пута између рококоа и неокласицизма, био је према ондашњем укусу. Ипак, може се претпоставити да пиктурални језик овог уметника није подстакао Његоша да га издвоји из велике колекције изванредних слика, већ херојска тема коју је приказао.[9]

Друга слика, чијег аутора Његош не помиње, описана је као „Игра на музику Аполона и Пана, а суде ју каква је Мида и Тимоло“. Јасно је да је Његош поменуо слику која представља чувено музичко такмичење Аполона и Пана (Марсије), којем су судили Мида и Тимоло. У каталогу Галерије Манфрин из 1851. ова слика заведена је под редним бројем 91 као *La sfida d'Apollo e Pane, Guido Reni, tela, 1m 65cm x 2m 41cm*.

О судбини ове Ренијеве слике данас се ништа не зна. Судећи према сродној теми и димензијама, она је чинила пар са сликом „Аполон одире Марсију“ (165 x 211 cm) из 1633. године, која се чува у Старој пинакотеци (Alte Pinakhotek) у Минхену. Сачуван је једино цртеж (180 x 115 cm), настао око 1830, данас у приватној колекцији, који даје увид у изглед слике (сл. 1).

Трећа „картина“ у *Биљежници* описана је као „Бјежање од потопа у ковчег Нојев“: „бјежи све ухиљено и устрашено од воде пар и пар; копија с дјела Рафаел(ова)“. Ова слика заведена је у каталогу галерије из 1851. под редним бројем 224 као: *Ingresso all'arca di Noe, Raffaello, cartone, 5m x 4m*.

Из поменутих приручника за путнике сазнаје се да је овај бојени картон покривао један зид у осмој соби Палате Манфрин. Та просторија имала је подни мозаик. Неки од извора наводе картон као Рафаелово дело, неки као копију према Рафаелу. Његош следи ове друге, вероватно и запис на „мапи“ у просторији где је био изложен. Готово сви извори греше у називу теме, мада незнатно: картон представља излазак праоца Ноје и животиња из ковчега на брду Арарат, након Потопа (Књига постања 8: 3–17).

---

[7] Каталог из 1834. још није публикован. Колегиница Бореан (Linda Borean), професорка Универзитета у Удинама, која ће га ускоро објавити, обавестила ме је о његовом садржају. На томе сам јој веома захвална.

[8] О Феделију: Moschini MDCCCXV: Vol. I: 83, 85, 129, 522, 547, Vol. II: 51, 379, 382, 478. О Мађотовим сликама у Хрватској, на Корчули и Крку: Фисковић 1972: 273–278; Gamulin 1958: 125–132.

[9] О „задржавању Његошевог погледа“ на Херкуловом боју са хидром и на надметању Аполона са Паном (Марсијом), у контексту Његошевог интересовања за античку културу: Флашар 1997: 277.

*Post diluuium ex Arca animalia egrediuntur* била је тема једне од четири фреске које су приказивале историју старозаветног праоца Ноје у трећем травеју чувене Рафаелове „Библије“, односно ватиканске *Loggia*, на другом спрату Апостолске палате. Остале су биле: „Ноје и његови синови граде барку“, „Потоп“ и, као последња, „Жртва Нојева“. Фреске у Лођи стварали су, према Рафаеловим картонима, претежно његови ученици и сарадници, Пени (Gainfrancesco Penni) и Романо (Giulio Romano). Због угледа који су уживале, ове фреске, као и њихови припремни картони, биле су често копиране. Велик број цртежа (чак 88), насталих непосредно према Рафаеловим картонима, нестао је. Нестао је и онај из Галерије Манфрин (сл. 2).[10]

Сл. 1. Цртеж према слици Гвида Ренија *Мидин суд* из Галерије Манфрин, око 1830, 18 x 11,5 cm, приватна збирка. http://www.pictorialgems.com/1830-The-Judgment-Of-Midas--Guido-Reni-Private-Collection-Miniature-Drawing

Сви прегледи уметности и водичи по Италији истицали су овај картон, и Ренијеву слику, као нарочиту драгоценост Галерије Манфрин. Овакав избор условила је тадашња историја уметности која је дело Рафаела, као и једног од најизразитијих представника болоњског и барокног класицизма, Ренија, тумачила као највиши домет уметности. Обојица су сагледавана као егземпларни уметници чија су дела модел инвенције, цртежа, композиције

[10] Као извор најближи изгубљеном картону из Колекције Манфрин у овом раду публикована је графика Виламене (Francesco Villamena) из 1626. године, једна из серије *La Sacra Genesi*, која је рађена према Рафаеловим фрескама у Лођи и посвећена кардиналу Алдобрандинију (Pietro Aldobrandini). Чува се у сету од двадесет графика које приказују старозаветне и новозаветне сцене према Рафаеловим фрескама у Victoria & Albert Museum у Лондону (Dyce Collection 1874).

Сл. 2. Франческо Виламена, *Ноје и његова породица напуштају барку након Потопа*, 1626, бакропис, 27 x 40,5 cm, Dyce Collection, Victoria and Albert Museum, Лондон.
http://collections.vam.ac.uk/item/O1154025/noah-and-his-family-leaving-print-villamena-francesco/

и експресије. Били су поштовани и због својих манира и социјалне прихваћености. Оснивањем првих државних уметничких школа – академија, Рафаел је успостављен као темељ естетских идеала и академске праксе, а *divino Guido*, посматран као његов наследник, био је одмах уз њега. Просветитељство их пропагира као *енциклопедије* историјског сликарства. Током XIX века, због растуће тенденције употребе уметности у политичке

и националне сврхе, оба уметника, нарочито Рафаел, изашла су из отменог и елитног домена уметничке теорије и ушла у јавну арену. Због њихових романсираних биографија, романтичарски историзам подарио им је ауру меланхолика, деваца, али, истовремено, и еротомана. Због свега тога, у идеолошкој матрици Његошевог доба Рафаел и Рени су били прихваћени као елитни генији и естетски императив (Брајовић 2013: 96–117).

Поменути Галифов путопис по Италији истиче: „Најизузетније од тих слика [из Колекције Манфрин], којима сам био највише импресиониран, јесу следеће: 1. Ное напушта барку, од Рафаела. Животиње нису добро насликане, али глава другог оца човечанства је заиста узвишена и достојна уметника којем је приписана; величанственост његовог израза је таква да нема речи које би је описале. 2. Мидин суд од Гвида Ренија. Ништа се беспрекорније не може замислити од лепоте младога бога (Аполона). Здравље, мисаоност, ентузијазам, учинили су га неупоредивим; његова љупкост не може се поредити ни са милозвуком виолине. И друге приказане фигуре су изузетне због лепоте своје појаве“ (1820: 132–133).

Том опису сличан је и Валеријев, као и онај у цењеном стручном водичу по уметничком благу Европе, чији је аутор Дишен (Jean Duchesne), а илустратор славни Ревеј (Etienne Achille Rèveil). У њему се нарочито истичу Ренијева слика „Мидин суд“ и фигура Аполона, јер је *admirable* због изузетног цртежа, боје и експресије, изведена „у најбољем маниру великог сликара“ (1829: Vol. VI, 393). Картон према Рафаелу у путописима се хвали због теме, цртежа и „изузетно свежег колорита, и поред тога што су протекла три века“.

Његошу су се обе слике могле допасти због њихове визуелне лепоте и, нарочито, теме.

У својој *Биљежници* Његош опширно описује библијски Потоп.[11] Потом, записује и пет предања о овом догађају, према древним египатским, сиријским, индијским и грчким легендама (1956: 181–184). Непосредан извор за ова древна старооријентална и старохеленска предања је, како је уочено, чланак *Déluge* у XI тому тада веома цењене Валенове (Auguste Wahlen) *Енциклопедије*, чијих је 25 томова Његош имао у својој библиотеци.[12]

И у Његошевим стиховима открива се интересовање за ову велику библијску и универзалну тему, блиску песницима романтизма. У шестом певању *Луче микрокозма* постоји алузија на њу: „Каинови безбројни потомци/ злом свакијем земљу испунише/ гр’јех им диза море над горама,/ ал им злоће искру не погаси“ (стихови 237–240).[13]

---

[11] Његош записује: „Потоп Нојев би године 2344, а по другима 3308 пр(ије) Хр(иста). Ноје, кад је уљега у ковчег, имао је 600 годинах; уљезе послије 7 данах у второме мјесецу, 7га числа. Океани прећоше брегове, водопади зајечаше с небесах, дажда находи 40 данах и 40 ноћих. Вода се диже над горама 15 лакатах, вода расте 150 данах. 7га мјесеца 17га числа почину ковчег на Арарату; вода све спличаваше до десетога мјесеца; 1та числа видјеше врхјове планинах, 40 данах послије отвори Ноје прозоре од ковчега, пушта врана, он не дође, чека воду док пресуши; голубица једном дође, не имајући гдје починути; пусти је другом послије 7м данах, доноси гранчицу од маслине, а трећом се ни она не враћа. Послије године странствовања, 1га числа, 7м дана послије голубице земља би суха и Ноје с повељенијем божијем изиде из ковчега, направи олтар и даде чисту жртву од животнијех Богу. Бог му рече да већ потопа неће бити и даде дугу у облаке, знак сојуза међу њим и људима. Ноје, када је изаша из ковчега, имаше троје ђеце, посвети себе на обработивање земље и посади лозу.“

[12] Прави назив ове књиге је: *Nouveau Dictionnaire de la Conversation ou Répertoire universel de toutes les connaissances nécessaires, utiles au agréables dans la vie sociale, et relativesaux sciences, aux lettres, aux arts, a l’histoire, a la géographie, etc...* Bruxelles: Librairie Historique Artistique, 1842–1845. О васељенском потопу се говори у једанаестом тому, од 337. до 341. стране. Ову подударност открио је Флашар 1997: 267.

[13] О овим стиховима као алузији на библијски Потоп: Флашар 1997: 307–320; Томовић 1981: 167.

И тема Ренијеве слике Његошу је била блиска. Мит о фригијском сатиру Марсији, који је дивно свирао фрулу и изазвао бога Аполона на такмичење које се по њега трагично завршило – описано код Овидија у *Метаморфозама* (VI, стих 382–400, XI, стих 150–195) – имао је своје платонистичко тумачење. По њему, победа Аполонове орфичке музике била је алегорија ослобођења душе од тела (Richards 1994: 9–36). Следећи ову идеју, сликари од ренесансног доба, па и Рени, приказују Аполона са *lira da braccio*, у тренутку када његова музика надвладава Марсијину, што је израз тријумфа жичаног над дувачким инструментом, односно божанског над човечанским. Судије овог надметања постају амблеми супротстављених стања људске душе – Мида сумње у моћ божанског, а Тмолос њеног потпуног прихватања. Познавалац античке поезије и Овидијевог епа, Његош је пажњу обратио на Ренијеву визуализацију једног од *преображења*.[14] С обзиром на Његошево изузетно познавање платонизма, античког и хришћанског, може се претпоставити да га је привукла ова насликана алегорија божанске хармоније, смештена у пасторални контекст.

Ипак, може се оценити да је Његош у *Биљежници* поменуо Рафаелов картон и Ренијеву слику пре свега руковођен прегледима уметности, водичима и путописима, као и поменутим „мапама“ у Галерији Манфрин, које су их нарочито истицале.

Међутим, у избору прве и четврте слике је самосталан, јер се оне у изворима не помињу. Извори су нарочито неми када је реч о четвртој слици описаној у *Биљежници*: „Картина: ‘Антонија Оризона’ која се зове Карита романа. На овој картини доји шћер оца осуђеног да глађу у тавници умре.“[15]

Каталог галерије у Палати Манфрин из 1851. помиње две слике са овом темом: под бројем 146 *La Carità Romana, Girolamo Forabosco, tavola, 41 x 41cm* и под бројем 381 *La Carità Romana, Antonio Arrigoni, tela, 1m 67cm x 1m 70cm*.

У каталозима из 1834. и 1851. не помињу се слике Ван Блемена (Jan Frans van Bloemen), званог Оризонте (Orizzonte), чије презиме је најближе оном које записује Његош. Ако их је и било, па су отуђене, оне су морале бити пејзажи са далеким хоризонтом, по чему је овај фламански барокни сликар и добио свој италијански надимак. У те пејзаже уткан је историјски наратив који носе фигуре малог формата, али је готово немогуће да је један од њих био *Caritas Romana*, јер се ова тема увек представљала у ентеријеру. Вероватно

[14] Примећено је да Његош име другог судије – „Тимоло“, узима у облику у коме се среће већ код Овидија: Флашар 1997: 270. Римски песник бога планине Тмолос назива Тмоло: Ovidius online, Ovidije 1907: 282–283.

[15] Приређивачи *Биљежнице* напомињу да иза речи „Карита романа“, на следећој страници у левом горњем углу, стоји написано оловком *taurobole*, а та реч је заокружена мастилом (1956: 188). Тешко је закључити да ли се реч *taurobolium*, која се првобитно односила на ритуал жртвовања бика, посвећен штовању Велике Мајке (Magna Mater) у Малој Азији, а која се као термин што обележава свету драму у хришћанским списима јавља већ од првих векова хришћанства, односила на тему последње слике коју Његош описује. Можда је реч била израз неке Његошеве асоцијације на ову античку легенду. Може се претпоставити да она указује на Његошево интересовање за свеукупност венецијанске културе, посебно на карневал, који се у време када је он био у Венецији, био управо завршио. Кулминација карневала била је ноћ Giovedì Grasso („масног четвртка“), када су убијани бикови. Наравно, ова ритуална пракса била је окончана давно пре Његошеве посете, а и сам фестивал је, с обзиром на то да је Венеција тада у саставу Аустријске монархије, био веома ограничен и сведен на приватне светковине. Ипак, успомена на тај чин била је жива. Између осталог, венецијански израз *talgiamo la testa al toro* („одсецимо главу бику“, односно „решимо проблем“) о томе сведочи и данас. У сваком случају, реч *taurobole* сигурно се односи на венецијанску историју и културу, које је Његош, судећи и према записима из *Биљежнице*, добро познавао.

је Његош погрешно уписао „Антонио Оризон“ уместо Антонио Аригони. Аригони, „сликар историја“, како се помиње у документима, активан у Венецији на размеђи XVII и XVIII века, могао се Његошу допасти због чврстих, а елегантних форми.[16] Међутим, пре ће бити да га је привукла узвишена етичка тема која је била представљена.

Данас изгубљена слика представљала је причу о Перо, кћерки римског патрицијa Симона, која је свог оца, након што је осуђен на смрт изгладњивањем, кришом дојила у тамници. Задивљене њеном храброшћу и посвећеношћу, римске власти ослобађају Симона. Овај пример римске врлине описан је код Валеријуса Максимуса (Valerius Maximus) у *De factis dictisque memorabilibus libri IX* (V, 5.4.7), око 30 године. Његова збирка од око сто прича које памте врлине Римљана прихваћена је и у хришћанству, нарочито због блискости са истовременим, сродним темама из Старог и Новог завета. Перо, која је илустровала врлину породичне оданости и римске части, постала је егземплар побожности. Као сликарска тема, *Caritas Romana* била је нарочито омиљена у барокном сликарству, обликованом након великих религиозних криза, као и у неокласицизму, створеном у доба просветитељства и социјалних реформи што су се ослањале на примере античке стоичке врлине. Вероватно је и Његош, изданак класичне стоичке врлине, из тог разлога упамтио ову слику.

Интересовање за ову тему проистицало је из Његошевог познавања античке и руске класицистичке литературе XVIII века. Могуће је да је импулс те заинтересованости потекао и од Његошевог читања Бајрона, чије су *италијанске слике* у знатној мери обликовале перцепцију Италије у првој половини XIX века. *Бајронизација* Италије почивала је на Бајроновој песничкој слави и херојској репутацији, али је била и индустријализована бедекерима, прво енглеским, а потом и оним из других европских земаља. У сагледавању Италије Његош више пута показује да је био под утицајем овог феномена, као и сви други европски песници и интелектуалци његовог доба (Brajović 2015).

Бајрон у IV певању *Чајлда Харолда* описује тамницу у Риму, у којој „ко утваре ума“ промичу сенке „једног старца покрај младе, лепе жене“, белих голих груди, „чистог младог врела“, која свом оцу „враћа дуг живота“ (2005: IV/148–150). Бајрон описује ћелију у римској Цркви Светог Николе у затвору (S. Nicola in Carcere), за коју се верује да је подигнута изнад тамнице у којој је млада Римљанка хранила свог оца.[17] Као и сва друга места Бајроновог/Харолдовог итинерера, и ова црква постала је незаобилазно место *ходочашћа*, а древна легенда добила је нову популарност.

Наравно, подстицаји за избор ове, као и других наведених слика, могли су доћи и из других извора. У том избору Његош је следио одређена правила, али и свој осећај за лепо и добро. Издвојивши четири по свему различите слике, он се представља као образовани европски интелектуалац који путује Венецијом према прописаном итинереру, али и као самосвојни посматрач италијанске културе.

---

[16] О овом сликару, „откривеном“ тек крајем XX века: Fossaluzza 2008: 167–224.

[17] Црква Светог Николе у затвору, изузетан пример римског архитектонског палимсеста, подигнута је на месту три античка храма на *Forum Holitorium*-у, од којих је један био у славу *Pietas*, па се верује да је повезан са легендом о храброј Перо. Корен ове легенде није познат. Верује се да је близина древног стуба *Columna Lactaria* била „одговорна“ за ову асоцијацију: Pavon 1977: 633–657.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА


Бајрон, Џорџ Гордон. *Чајлд Харолд*. Приредио и пропратне текстове написао Зоран Пауновић, превела Наташа Тучев. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Bajron, Džordž Gordon. *Čajld Harold*. Priredio i propratne tekstove napisao Zoran Paunović, prevela Nataša Tučev. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2005.

Borean, Linda. "Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin: il ruolo di Pietro Selvatico." *Monumenta Documenta* 4 (2012): 397–406.

Борозан, Игор. „Трајање лепог: Велика Иза и Павле Бељански." *Зборник радова научног скупа посвећеног Павлу Бељанском (1892–1965)*. Уредила Јасна Јованов. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (Borozan, Igor. „Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski." *Zbornik radova naučnog skupa posvećenog Pavlu Beljanskom (1892–1965)*. Uredila Jasna Jovanov. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog), 2012: 101–113.

Борозан, Игор. „Велика Иза Влаха Буковца." у: Јованов, Јасна (ур.). *Меморијал Павла Бељанског*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (Borozan, Igor. „Velika Iza Vlaha Bukovca." in: Jovanov, Jasna (ur.). *Memorijal Pavla Beljanskog*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog), 2013: 91–90.

Brajović, Saša. *Njegoševo veliko putovanje. Meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: CANU, 2015, у штампи.

Valery, Antoine Claude Pasquin. *Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les anne es 1826, 1827 et 1828, ou l'indicateur italien*, 5 vols. Paris, 1831.

Galiffe, Jacques Augustin. *Italy and Its Inhabitants*. Vol. 1. London: John Murray, 1820.

Gamulin, Grgo. „Dvije slike mletačkih slikara na Krku." *Zbornik Instituta za historijske nauke u Zadru* II (1958): 125–132.

Di Majo, Elena i Marko Lafranconi Eds. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni, Il XIX cecolo*. Milano: Electa, 2009.

Duchesne, Jean. *Musée de peinture et de sculpture, on recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe* (dessiné et gravé par Rèveil, Etienne Achille). Vol. VI. Paris: Audot, 1829.

*Dyce Collection. A Catalogue of the Paintings, Miniatures, Drawings, Engravings, Rings and Miscellaneous Objects Bequeathed by The Reverende Alexander Dyce*. London: South Kensintgon Museum, Printed by G. D. Eyre and W. Spottiswoode for H. M. S. O., 1874.

Дурковић-Јакшић, Љубомир. *Српијанска штампа о Његошу и Црној Гори (1833–1851)*. Београд: Историјски институт САН, књ. 3 (Durković-Jakšić, Ljubomir. *Srbijanska štampa o Njegošu i Crnoj Gori (1833–1851)*. Beograd: Istorijski institut SAN, knj. 3), 1951.

"Il caso Manfrin." in: Borean, Linda and Stefania Mason (Eds). *Il collezionismo d'arte a Venezia: Il Settecento*: Venezia: Marsilio, 2009: 192–216.

Cavaliero, Roderick. *Ottomania. The Romantics and the Myth of the Islamic Orient*. London: Tauris, 2010.

*Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria della Nobile Signora Marchesa Manfrin Plattis*. Venezia, 1851; reprint 1856.

Quadri, Antonio. *Otto Giorni a Venezia di Antonio Quadri*, *parte prima*. Venezia: Tipografia Armena di S. Lazzaro, 1842.

Kilibarda, Vesna. „Italijanske teme u Njegoševoj *Bilježnici*." *Lingua Montenegrina* V/2/10 (2012): 159–170.

Crescini, Jacopo. *Itinerario interno e delle isole della città di Venezia: inciso e descritto in IV parti*. Venezia: Tipografia Antonelli M.DCCC.XXXII.

Maximus, Valerius. *De factis dictisque memorabilibuslibri IX*. <http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html.> 02.12.2014.

Макуљевић, Ненад. „Путовање и култура – водич од Београда до Беча из 1873. године." у: *Са бедекером по Југоисточној Европи*. Уредио Ђорђе Костић. Београд: Балканолошки институт САНУ, Народни музеј (Makuljević, Nenad. „Putovanje i kultura – vodič od Beograda do Beča iz 1873. godine." in: *Sa bedekerom po Jugoistočnoj Evropi*. Uredio Đorđe Kostić. Beograd: Balkanološki institut SANU, Narodni muzej), 2005: 251–269.

Медаковић, Милорад. *П. П. Његош, последњи владајући владика црногорски*. Нови Сад: Књигопечатија А. Паевића (Medaković, Milorad. *P. P. Njegoš, poslednji vladajući vladika crnogorski*. Novi Sad: Knjigopečatija A. Paevića), 1882.

MacKenzie, John M. "Empires of Travel: British Guide Books and Cultural Imperialism in the 19th and 20th Centuries." *Histories of Tourism. Representation, Identity and Conflict*. J. K. Walton Ed. Clevedon: Channel View Publications, 2005: 19–38.

Миловић, Јевто. *Стазе ка Његошу*. Титоград: Универзитетска ријеч (Milović, Jevto. *Staze ka Njegošu*. Titograd: Univerzitetska riječ), 1983: 270–280.

Moschini, Giannantonio. *Guida per la città di Venezia. All'amico delle belle arti*. Vol I e II. Venezia: Nella tipografia di Alvisopoli, MDCCCXV.

Murray, John. *A Handbook for Travellers in Norther Italy. Comprising Piedmont, Liguria, Lombardia, Venetia, Parma, Modena, and Romagna*. London: John Murray, 1863.

Nicoletti, Giuseppe. *Pinacoteca Manfrin in Venezia*. Venezia: Visentini, 1872.

„Njegoš i Venecija." у: *Venecija i slovenske književnosti*. Priredili Dejan Ajdačić, Persida Lazarević di Đakomo. Beograd: SlovoSlavia, 2011: 289–302.

*Његошева биљежница*. Приредили Јагош Јовановић, Перо Шоћ, Ристо Драгићевић, Јевто Миловић, Милош Вушковић. Цетиње: Историски институт НР Црне Горе (*Njegoševa bilježnica*. Priredili Jagoš Jovanović, Pero Šoć, Risto Dragićević, Jevto Milović, Miloš Vušković. Cetinje: Istoriski institut NR Crne Gore), 1956.

Ovidije, Publije Nason. *Metamorfoze*. Preveo Tomislav Maretić. Zagreb: Matica hrvatska, 1907.

Ovidius, P. Naso, *Metamorphosis*. <http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html.> 02.12.2014.

Pavòn, Pilar. "La *pietas* e il carcere del foro olitorio: Plinio, NH, VII, 121, 36." *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* vol. 109/2 (1977): 633–657.

Panofsky, Erwin. *Problems in Titian. Mostly Iconographic*. New York University: Phaidon, 1969.

„Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури (Raffaello nel Rinascimento e nella cultura Europea dell'epoca moderna. Raphael in Renaissance and in Modern European Culture)." у: *Хуманизам и ренесанса у централним Апенинима. Паралеле (Umanesimo e Rinascimento nell'Appennino Centrale, Parallelli. Humanism and Renaissance in Central Apennines. Parallels*). Уредници Тијана Палковљевић, Ilias Tasias, Данијела Королија Црквењаков. Нови Сад: Галерија Матице српске; SIL Appennino Centrale, 2013: 96–117.

Said, Edvard. *Orijentalizam*. Beograd–Zemun: Biblioteka XX vek, 2000.

Sernagiotto, Luigi G. *Natale e Felice Schiavoni. Vita, opere, tempi*. Venezia: Tip. municiopio di Gaetano Longo, 1881.

„Слика другог у српској визуелној култури XIX века." у: *Историја и сећање: студија историјске свести*. Уредник Олга Манојловић Пинтар. Београд: Институт за новију историју Србије („Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka." in: *Istorija i sećanje: studija istorijske svesti*. Uredila Olga Manojlović Pintar. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije), 2006: 141–156.

Thieme, Ulrich und Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*. HRGS. von Hans Vollmer, Band XXIII. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1929.

Turhan, Filiz. *The Other Empire. British Romantic Writings about the Ottoman Empire*. New York – London: Routledge, 2003.

Ćirović, Irena. "Imagining the Forbidden: Representations of the Harem and Serbian orientalism." in: *Common Culture and Particular Identities: Christians, Jews and Muslims in the Ottoman Balkans, Eliezer Papo, Nenad Makuljević Eds., El Prezente: Studies in Sephardic Culture*. Vol. 7. *Menorah: Collection of Papers. Vol. 3*. Negev–Belgrade: Ben-Gurion University, Center Moshe David Gaon for Ladino Culture, Faculty of Philosophy, 2013: 247–265.

Фисковић, Цвито. „Слика Франческа Мађото у Корчули." *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Fisković, Cvito. „Slika Frančeska Mađoto u Korčuli." *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 8 (1972): 273–278.

Флашар, Мирон. *Његош и антика*. Подгорица: ЦАНУ, Његошев институт (Flašar, Miron. *Njegoš i antika*. Podgorica: CANU, Njegošev institut), 1997.

Fossaluzza, Giorgio. "Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32 (2008): 167–224.

Haskell, Francis. *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. Yale University Press: New Haven and London, 1980.

Čelebonović, Aleksa. *Ulepšani svet: slikarstvo buržoaskog realizma od 1860–1914*. Beograd: Jugoslavija, 1974.
Шаулић, Јелена. „О Његошевој Бележници.“ *Летопис Матице српске* 2 (јул–август 1957) (Šaulić, Jelena. „O Njegoševoj Beležnici.“ *Letopis Matice srpske* 2 (jul–avgust 1957)): 139–146.
Шмаус, Алојз. *Студије о Његошу*. Приредио Мирко Кривокапић. Подгорица: ЦИД (Šmaus, Alojz. *Studije o Njegošu*. Priredio Mirko Krivokapić. Podgorica: CID), 2000.

Saša Brajović

## NJEGOŠ AND THE PAINTINGS FROM VENETIAN COLLECTIONS

### Summary

Njegoš's meditations on the culture and visual culture of Venice, as well as Italy, are the product of his spiritual, poetic, national and royal identity. However, to a great extent, they are shaped by the conteporary European cultural context. Educted in European literature, guided by encyclopaedias, travelogues and guide books, Njegoš meditated on those works which the contemporary intellectual public opinion had established as artistic ideals. Based on the brief notes recorded in Njegoš's notebook in March 1844, this text considers what the Montenegrin hierarch actually saw in Venetian collections of paintings, how he perceived what he saw and the reasons why he was looking.

Njegoš visited the gallery of the painter Natale Schiavoni at the Palazo Giustiniani. Judging by his notes, the aesthetised eroticism of the Venetian *pittor delle grazie*, draped with the spirit of Orientalism, was very much to his liking.

Njegoš also makes note of a visit to the Galleria Manfrin, at the Palazzo Manfrin. A visit to this gallery was advised by every handbook for travelers, because it was considered to be one of the best in Italy. As a jewel of particular value of this gallery, the handbooks for travelers point out large coloured drawings after Raphael's fresco *Noah and his family entering the ark* from the Vatican Loggia, as well as the painting *Judgment of Mida* by Guido Reni. Those are the two paintings Njegoš himself records in his notebook. The reason may have been that he found them appealing for their visual beauty and their subject matter.

The subject of the Flood was one of great interest for Njegoš, judging by the extensive entries from his Notebook, as well as lines from his epic *The Ray of the Microcosm*. A connoisseur of ancient literature, Ovid's poetry and Platonistic philosophy, he was especially drawn to Reni's painting. Still, we can deduce that the two paintings were mentioned first and foremost because of Njegoš's knowledge of guidebooks and reviews of art history, which established these works and their authors as cultural models.

Njegoš makes note of two other paintings, as well: *Hercules fighting the Hydra* by Francesco Fedeli, detto Maggiotto, and *La Carità Romana* by Antonio Arrigoni. In his choice of these paintings, to which he was drawn by their heroic and stoic subject, Njegoš was entirelly independent. His choice was guided by an understanding of ancient and classical literature.

In his choice of paintings from Venetian collections, Njegoš followed certain rules as well as his own sense of beauty and goodness. By such choice, he is presented not only as an educated European intellectual travelling through Venice according to a suggested itinerary but also as an independent observer of Italian culture.

Key words: Njegoš, Venice, Manfrin Collection.

UDC 050 Nada ”1895/1903”

МИЛЕ И. БОЦА
Независни истраживач, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper
mileboca@gmail.com

# Босанскохерцеговачки илустровани часопис *Нада* (1895–1903)

САЖЕТАК: У фокусу рада је босанскохерцеговачки илустровани часопис *Нада* с поднасловом *поуци, забави и умјетности*, Косте Хормана, главног и одговорног уредника листа. Покретање листа представљало је политичку нужност аустроугарског режима у Босни и Херцеговини и културну и духовну потребу босанског живља. Да би књижевном и културном животу земље дала жељени правац, Земаљска влада је покренула књижевни и забавно-поучни лист, који се по својим циљевима које је морао да оствари и према програму на коме је заснован морао сматрати чиниоцем аустроугарске политике у Босни и Херцеговини. Часопис се разликовао од већине тада покренутих јужнословенских периодичних публикација, не само у вези са идејном оријентацијом већ и програмским опредељењима Косте Хормана и његових сарадника. Без залажења у сувишне појединости, основна интенција рада је да укаже на сложене идејне основе часописа у којима се прожимају грађанске, српске, хрватске и муслиманске, тј. „југословенске“ и европске тенденције модернизаторског процеса у којима визуелна култура и уметност заузимају све сложеније место у конструкцији општег и појединачног идентитета грађанске класе. Прелаз од традиционалног ка модерном означавао је сем садржинске промене и промену у визуелном изгледу, што је истовремено *Наду* удаљавало од сличних часописа истог периода. Часопис *Нада* се разликовао од својих конкурената не само по броју прилога (књижевност, ликовна уметност, позоришна уметност) него и по броју објављених илустрација. У ствари, *Нада* је умногоме представница оних тежњи у књижевности и сликарству које су познате под називом „бечка сецесија“, а које се изричито испољавају између 1890. и 1910. године свуда у Европи као тзв. „Jugenstil“, „art noveau“.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Нада*, аустроугарски режим, Босна и Херцеговина, визуелна култура, забавно-почан, Земаљска влада, Коста Хорман, идентитет, илустрација, илустровани часопис, модернизаторски процеси, „бечка сецесија“, „Jugenstil“, „art noveau“, књижевност, културна сцена, ликовна уметност, позоришна уметност.

До покретања првог босанскохерцеговачког илустрованог часописа *Нада*, с поднасловом *поуци, забави и умјетности*, Косте Хормана (Kosta Hörmann) (Kecmanović 1963; Buturović 1966; 1976; 2001) у Босни и Херцеговини излазило је више листова и часописа политичког и забавно-поучног садржаја (Палавестра 1971; Тутњевић 1999). Покретање

илустрованог листа *Нада* представљало је политичку нужност аустроугарског режима у Босни и Херцеговини и културну и духовну потребу босанског народа. Да би књижевном и културном животу земље дала жељени правац, Земаљска влада је покренула књижевни и забавно-поучни лист, који се по својим циљевима које је морао да оствари и према програму на коме је заснован морао сматрати чиниоцем аустроугарске политике у Босни и Херцеговини (Skasrić 1938; Besarević 1968; Капициħ 1968). Да би се остварили ови циљеви, уредништво листа предложило је широк и књижевно недефинисан програм који би омогућио остваривање постављених циљева, али и стварања часописа за породицу, или у најбољем случају „породичног" илустрованог магазина (Malaković 1907; Богичевиħ 1953).

## ПОКРЕТАЊЕ ЛИСТА

Идеја о покретању *Наде* потекла је од Бењамина Калаја (Benjamin Kállaj) (Kraljačić 1987). За главног и одговорног уредника листа постављен је Коста Хорман. Први број *Наде* је изашао у Сарајеву 1. јануара 1895,[1] а последњи после девет година излажења, 15. децембра 1903. године. За разлику од већине босанскохерцеговачких листова с краја XIX века и почетка XX века, чија су издања била нередовна, *Нада* је током читавог периода излазила два пута месечно, тј. 1. и 15. у месецу. Један од разлога за њено редовно излажење можда лежи у чињеници да је штампање листа на Хорманов захтев било поверено „Земаљској економији", а не појединцу, као што је то био случај са већином босанскохерцеговачких листова. Лист је штампан у „Земаљској штампарији", и то у два садржајно посве идентична издања: латиничном и ћириличном.[2] Из материјалних а пре свега политичких разлога, и неслагања новог уредничког круга са Хормановим ставом у креирању *Наде*, крајем 1902. године је обустављено штампање ћириличним писмом (Ćorić 1978: 199–211).[3] До краја 1903. године, до када је и излазила, *Нада* је штампана латиничним писмом.

Да би се могле уредно водити претплата и опрема листа, влада се надала остварењу знатног прихода од огласа.[4] Међутим, то није ни приближно остварила (Ćorić 1978: 238).

---

[1] Свој службени допис Калај завршава наредбом Земаљској влади од које изричито тражи да се у свему придржава начелних и техничких идеја које су изнесене у допису као и у Хормановом елаборату, те да се уложе сви напори како би се први број *Наде* могао појавити већ 1. октобра 1894. године. С обзиром на политичко-просветни карактер часописа и неопходност да делује у правцу његовог што бољег пријема код читалачке публике, пролонгиран је датум његовог излажења до 1. јануара 1895. године.

[2] Опијени успехом и жељом да потпуно остваре циљеве своје културне политике, оснивачи листа спремали су се да *Наду* крајем 1895. године издају на немачком језику, као *Гласник Земаљског музеја* у познатом *Wissenschafftliche Mitthelungen aus Bosnien und der Hercegowina*.

[3] Хорман је свој одлазак образложио неслагањем са званичном уредничком политиком листа, односно напуштеном идејом „босанства" која је била кључ њеног успеха. Могло би се претпоставити да је главни разлог обустављања излажења *Наде* наступио и због немогућности да се нађе погодна личност која би била у стању да замени Хормана.

[4] 1. „[...] Za oglase u oba izdanja: ponauporelle – redak, od šest stubaca (40 milimetara), pri prvom uvrštenju cena je 40 novčića, a za svako dalje 30 novčića [...]". „[...] Za oglase koji izlaze u jednom izdanju: za nauporelle – redak, od šest stubaca pri prvom uvrštenju je 25 novčića, a za svako dalje 20 novčića [...]". Испод ценовника стајало је: „Ako bi se oglas po naročitoj želji inserenta štampao iza teksta, dakle na listovima, koji se pribraja računati jašta doplatak od 10. [...]". 2. „[...] Oglasi se primaju na svakom jeziku. Za prevode koje će obaviti administracija lista, plaća se svaki

У броју 12 за новембар 1895. године Уредништво *Наде* се први пут обратило својим дужницима и позвало их на измирење својих дуговања према листу, наглашавајући да се лист издржава само од новца од претплате и огласа који није довољан за издавање и штампање листа таквог формата.[5] Цена *Наде* за Босну и Херцеговину, Аустроугарску монархију и иностранство износила је 6 форинти за годину, а на пола 3 форинте по штампаном табаку. Тај број се мењао из године у годину.[6] Велик терет за буџет листа је податак да су уз попуст или бесплатне примерке осим сарадника добијали државне установе, црквене установе, друштва и појединци у Босни и Херцеговини и ван ње. У почетку Редакција листа је редовно одбијала молбе. То је било изражено 1895. и 1896. године. Касније је та одлука измењена. Ипак, у одобравању попуста Уредништво је било попустљивије према установама и друштвима чији политички ставови нису били у супротности са ставом аустријске политике у Босни и Херцеговини (Ćorić 1978: 227–228, 230–231).

## ОПРЕМА И ГРАФИЧКИ ИЗГЛЕД ЛИСТА

Графички изглед листа је урађен у традицији „породичних“ часописа друге половине XIX века, странице су преломљене на три стуба без међустубачних линија (тзв. голубица), наслови чланака су истакути и међусобно одвојени шарама или линијама (на ширину ступца или тзв. шпицевима). На почетку појединих годишта штампан је списак сарадника („Сарадници“) и садржај листа („Гдје је што“), тако да су читаоци могли да повезују годишта у засебне књиге. *Нада* обухвата девет годишта са 216 бројева и 3625 страница у фолио формату. Димензија није мењана. Она је износила 28,5 x 37,5 cm. Осим наслова и поднаслова *поуци, забави и умјетности*, насловна страна листа садржи годиште и број, име уредника и име штампарије – „Земаљска штампарија“. Папир за штампање је набављан у приватној фабрици папира „Ed. Musla“ у Зеници. Тај податак, као и име штампарије, налазио се на последњој страни сваког броја. Да би се све довело до перфекције којој се тежило, Хорман је ангажовао граверску радњу „Ангерер и Гошл“ („Angerer und Göschl“) из Беча да ради клишее за лист.

## САРАДНИЦИ ЛИСТА

Да би оправдала своју сврсиходност, *Нада* је морала да садржи све оно што су босански читаоци могли наћи у српским, хрватским или муслиманским листовима тог периода, у публикацијама свих врста које су долазиле до њих (Besarević 1968). Схвата-

---

nauporelle – redak od šest stubaca. Za slike uz oglase (Cilicbés) koje je naša administracija nabavila, računamo jedino naše troškove“. 3. „[...] Za veća i stalna oglašavanja dozvoliće se primereni rabat na osnovu naročite pogodbe [...]“.

[5] У бр. 12, 21, 22, 23, 24 за 1895. годину у рубрици „Позив за претплату“ Уредништво позива своје претплатнике да измире своја дуговања према листу.

[6] Не постоје потпуни подаци о броју претплатника за свих девет година њеног излажења. Знају се тачни подаци за 1895. годину, 1900, 1901. и 1902. Тако, на пример, број претплатника у Аустрији је за 1895. годину износио 1240 (на латинично 988, а ћирилично 216). За 1900. годину износи 730 (640 латиницом, 90 ћирилицом); за 1901. годину број претплатника је био мањи. У Босни и Херцеговини тај број је био – 314, а у Хрватској – 243. У Србији и Црној Гори број је био још мањи. У Србији – 1, у Црној Гори – 1.

јућу улогу и значај ликовно-графичке илустрације и фотографије, Хорман је још 1894. године у ликовном одељењу часописа ангажовао Е. А. Арнта (E. A. Arndt), академског сликара, родом из Немачке.[7] Поред Арнта, Хорман је успоставио сарадњу и са другим сликарима: В. Буковац, Е. А. Чеплин (E. A. Tcheplin), Д. К. Александар, Л. Лавић, В. Тителбах (V. Titelbach), Л. Куба (L. Huba). Из жеље да остави утисак на читаоце и оствари престиж у односу на јужнословенске листове, и из настојања да се сликама побуђује занимање и оних читалаца који не познају језик, Уредништво листа је настојало да за читаоце придобије и оне који су живели на читавој територији Аустроугарске монархије (Ćorić 1978: 212–214). Узоре је проналазило у немачким илустрованим ревијама као што су *Über Land und Meer* и *Leipzinger Illustrierte Zeitung*, односно у француским и енглеским часописима исте категорије, међу којима је на првом месту био *The Graphic*. О озбиљности Хормановог подухвата сведочи и податак да је сарадницима листа исплаћивао изузетно високе хонораре.[8]

До појаве *Наде* на простору Босне и Херцеговине није било часописа који је поред уметника (сликара и скулптора) окупио толики број књижевника, писаца различитих жанрова и генерација (Malaković 1913; Богичевић 1953). Иако је однос Уредништва према писцима српске и хрватске књижевности у почетку био тактичан и пун обзира (Ćorić 1978: 221–222), Хорман је већ 1899. године успео да повећа број сарадника и да окупи скоро све најзначајније стваралоце у књижевној критици и књижевности у целини. Поред предочавања савремених српских, хрватских, муслиманских и црногорских аутора, уочљива је тенденција Уредништва листа да се прошире књижевни видици у повезивању са Европом и светом. Уз уметничке и књижевне прилоге, *Нада* у рубрикама „Наша писма“ и „Вјештине и умјетности“ доноси опширне прилоге о позоришном и музичком животу Сарајева, Мостара, Загреба, Љубљане, Новог Сада и Београда. Захваљујући већем броју сарадника, *Нада* је на својим страницама објављивала и прилоге који су стизали са различитих страна – Беч, Будимпешта, Лајпциг, Минхен, Праг, Петроград – што указује на једну ширу оријентацију листа.

## ЈЕЗИК

У латентном националном сукобу између Срба и Хрвата *Нада* ни у ком случају није смела заузети једнострано стајалиште. Заправо, она није смела носити било какву националну црту. То је, међутим, никако није спречавало да као своју мисао водиљу изражава индивидуалитет босанског народа са строго објективним али и да добронамерним мерилима процењује настојање Срба и Хрвата на подручју културе, као и да се на пријатељски начин односи према таквим достигнућима других словенских и несловенских народа. У језичком погледу *Нада* је морала бити узоран лист, што значи да је морала да тежи народном изразу, лакој разумљивости и привлачном обликовању мисли, а избегава

[7] С доласком Е. А. Арнта редакција *Наде* је попримила састав какав ће се, с мањим изменама, задржати до краја излажења листа. Писмо: Arndt – Hormannu od 2. februara 1895. godine.

[8] Хонорар за текст плаћао се шест новчића за ред прозе, десет за стих. Мале слике с текстом плаћане су 10–15 форинти, средње 20–25, велике 25–45 форинти. Право на репродуковање слике плаћало се са две трећине стварне цене.

германизме и напослетку извесне провинцијализме (нпр. турцизме), придржавајући се у свему декларације 'босанског' језика (Ćorić 1978: 205–206).[9] Уредништво је истицало да текстуални прилози у часопису морају бити писани „[...] s nervom i zanimljivo, bez šupljih fraza i brbljarija; dvosmislenosti, kao i sve što je nasuprot moralnom osjećaju, valjat će brižno izbegavati – sve što se odnosi i na ilustracije kao i na oglase u kojima će trebati isključiti one najave koje su uobičajene kod nekih listova [...]" (Ćorić 1978: 205).

## ПРОГРАМ

Уредништво је било доследно у остварењу својих програмских циљева. У уводнику „Нашим читаоцима", објављеном у првом броју за 1895. годину, изнет је програм *Наде*. Иако нападан и оспораван од српских, хрватских и муслиманских гласила, једна од основних замисли је да лист босанском народу буде „[...] ogledalo ukupne duševne kulture južnoslovjenskih naroda, koji bi redovno beležio kulturne prilike slovjenskog svjeta uopšte i drugih prosvjetljenih naroda, i koji bi nas pomoću književnosti i umjetnosti bolje i bliže upoznao između sebe [...] umjetnost je onaj najmoćniji činilac, koji uzdiže dušu ljudsku, [...]", истицао је Хорман, и „[mi] ćemo je za to prigrliti i našim čitaocima prikazivati u svakom vidu, – i u slikama naših i stranih slikara umjetnika, i u kajdama pripoznatih kompozitora uz lijepe pesmice. I da se što više širi dobar ukus po narodu [...]" (*Nada* br. 1 (1895): 2).

## САДРЖАЈ

У садржајном смислу програм листа је објављен у првом броју. Садржај носи у себи елементе програма непознатог широј јавности и програма припремљеног за публику. У основи таквог програма је стајао несумњиво политички задатак. Калај га није крио, а Хорман га је разрадио и претворио у програм илустрованог *листа за забаву и поуку*. Уредништво је било доследно у остваривању својих програмских циљева, а то се да наслутити из уводника „Нашим читаоцима" објављеном у првом броју *Наде* за 1895. годину (*ibid.*: 1–2). Своју доследност лист је исказао и кроз врсту и број рубрика. Било их је петнаест и нису мењане током читавог периода излажења листа. То су: I „Пјесме"; II „Драмска поезија"; III „Забавна проза"; IV „Из природе и друштва"; V „Из прошлијех дана"; VI „Из знања о природи"; VII „Хигијена и здравство"; VIII „Наша писма" („Нашим читаоцима"); IX „Вјештине и умјетност"; X „Књижевна грађа"; XI „Зрње"; XII „Описи уз слике (у сваком броју)"; XIII „Смотра (у сваком броју)"; XIV „Књижевност"; XV „Игре". Шеснаеста рубрика „Слике" није означена римским бројем. Ова рубрика има неколико подрубрика: а) „Награде"; б) „Умјетнички прилози"; в) „Слике и портрети у појединим бројевима". Подрубрика „Слике" је имала још једну подрубрику. То је: „Глазбени прилози".

[9] Коректности језика, његовој чистоти, правилности и примерености теми и читаоцима посвећивала се особита брига, коју су подједнако водили Крањчевић и Хорман. Редакција *Наде* могла је чинити уступке у питању квалитета прилога, када је било речи о млађим сарадницима.

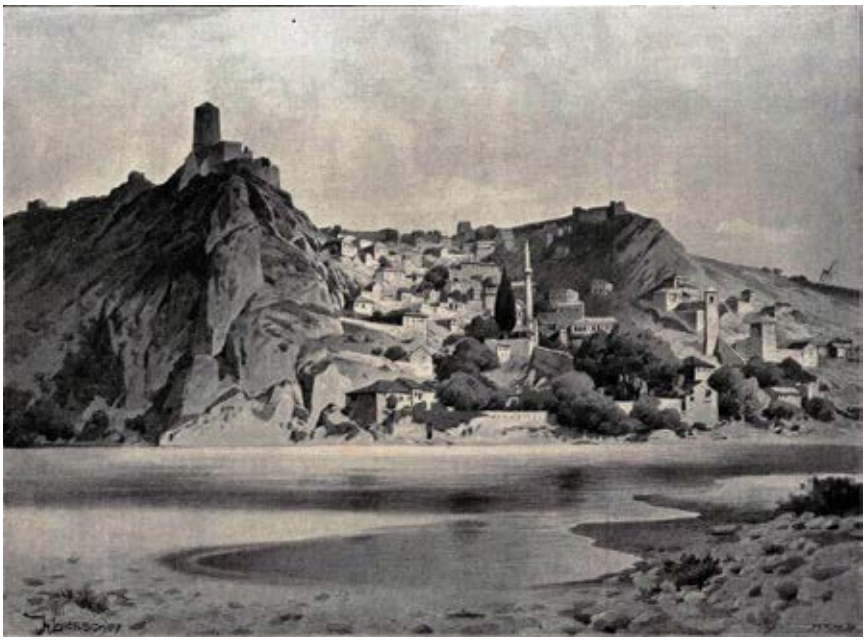
## КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКО И ТРАДИЦИОНАЛНО НАСЛЕЂЕ

Током последњих деценија XIX века, све до слома Аустроугарске монархије, штампан је велик број илустрованих књига објављених с намером да се представе земље и народи окупљени под круном последњег хабзбуршког владара. Најмонументалнија међу њима била је илустрована енциклопедија *Die Österreich-ungarishe Monarchiein Wortund Bild*, штампана у двадесет четири тома, у чијем су илустровању учествовали многи сликари са ових простора. Базирајући се на чињеници да је босански народ живео на широком подручју, часопис *Нада* је већ од првих бројева подржавао упознавање читалачке публике са свим оним што је било посебно истакнуто у путописној, а потом у историјско-етнографској и књижевној литератури, а што ни на који начин није могло бити у супротности за званичним ставом аустроугарске политике у Босни и Херцеговини. Коришћењем слика предела, манастира, вароши и села, *Нада* је доприносила оформљивању целовите визуелне слике простора у коме је живео српски, хрватски и муслимански живаљ. На пример, у *Нади* се објављују следеће илустрације: *Сокак у Маглају*, *Сеферов хан у долини Раме*, *Фоча. Поглед на Фочу*, *Рогатичка чаршија*, *Партија из Ливна*, *Град Почитељ у Херцеговини* (сл. 1), *Манастир Морача*, *Рушевине манастира Тврдоша крај Требиња*, *Манастир Грачаница*, *Манастир Нерези*, *Фетија џамија у Бихићу*. У броју 6 из 1902. године репродукована је ликовно-графичка илустрација *Кутић старог Сарајева* (сл. 2). Исте године, објављено је још неколико илустрација са сличном тематиком – *Поглед на Травник*, *Поглед на Гатачко поље*, *Рогатица, о подне на бунару пред џамијом*, *Крај Мостара* (сл. 3), *Улица Бистрик махали у Сарајеву*, *Фоча. Алаџа џамија* (сл. 4) и *Партија из џазинског котара* (сл. 5) – рад Е. А. Чеплина. У *Нади* се репродукује и стари град Језерски, *Чајниче*, *Са села код Јајца* и фотографија на којој је представљен град *Шибеник* у Далмацији.

Прикази живота народа чести су садржаји европске уметности XIX века. До њихове велике популарности, на средњоевропском подручју, долази после 1815. године. Тада сцене из сеоског живота постају један од најчешћих сликарских мотива (Валтровић 1903; Стојанчевић 1971; Гиљфердинг 1972; Стефановић 1987).[10] Посебне заслуге у овом процесу има Јохан Г. Хердер који је „[...] снажно утицао на откривање народне културе и на националне покрете у источним и југоисточним крајевима Европе [...]“ (Макуљевић 2006: 123–124).[11] Хердерове идеје о Словенима и о њиховом креативном потенцијалу изложене су у књизи *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Minschheit* (1791. (*ibid*: 124). Већ 1895. године у *Нади* су репродуковане слике И. Кубе – *Бокешки гуслар* (сл. 6) и *Далматинка из околине Имотског*. Касније је донето још неколико сцена из сеоског живота – *Црногорац*, *Босански лугар*, *Хришћански сељак из околине Рогатице*, *Херцеговац* и репродукција слике *Ценеза (молитва за мртве у џамији)*. Током 1901. године

[10] Мада често коришћен као илустровани материјал у различитим страним публикацијама, ликовно-графички материјал из босанске прошлости, иако је био предмет интересовања западних истраживача и путописаца, сликара и илустратора, дуго је времена остао непознат широј европској и јужнословенској јавности.

[11] Визуелно представљање различитих народних типова код Срба започиње у другој половини XIX века у *Великом београдском календару са шематизмом Књажества Србије за 1852*. У *Календару* се доноси приказ „Српске сељанке код оваца“.



Сл. 1. *Град Почитељ у Херцеговини*

Сл. 2. *Кутић из Сарајева*

Сл. 3. *Крај Мостара*

Сл. 5. *Партија из цазинског котара*

доноси се слика И. Кубе – портрет старца Муслимана из околине Оџака. У броју 17 приказана је ликовно-графичка илустрација *При послу*, а касније је публикована и слика *Девојка из Високога*. У *Нади* се репродукује илустрација – *На врелу* (сл. 7) и студија мушкарца из Кулен Вакуфа, преузета из *уметничке бележнице Херцег-Босном*. У задњем броју *Наде* су публиковане *Конованке* – рад Д. Голца (D. Golz).

Поштујући стање целокупног становништва Аустроугарске монархије, на страницама *Наде* репродукују се и типови народа несрпског, нехрватског и немуслиманског етничког порекла. Оваква концепција листа била је плод Калајеве политике и жеље Уредништва да се лист прилагоди потребама шире читалачке публике. Већ у првим бројевима објављен је низ ликовно-графичких илустрација из живота ових народа: *Софија. Пред Бања-башином џамијом*, *Софија. Народно одело сељака*. Током 1897. године објављено је још неколико – *Село Горње Горије у близини Бледа*, *Варошанка из Крфа*, *Шипонски типови девојака и жена*, *Из јужне Штајерске: Маријански споменик*. Годину дана касније и сељак из Винхорста – *Пољски мотив*, 1899. године репродукују се лица из Моностира и лик Цинцарина из Трнова, а 1901. године слика старе Жидовке, мађарског сељака и старице испред сеоске црквице у Горњој Аустрији (сл. 8).

Сл. 4. *Фоча. Алаџа џамија*

## ПРЕДСТАВЕ ЈАВНИХ СВЕЧАНОСТИ И ЊИХОВ ЗНАЧАЈ

Артифицијелне јавне свечаности – ефемерни спектакли, представљају једно од најмоћнијих средстава изражавања у јавности (Timotijević 1988/89: 305–312; Hagemann 1997: 200–209; Макуљевић 2006: 91–92, 308–313). Јавне свечаности су током XIX века биле опробано и сигурно средство за прослављање владара и династија, па су у тренуцима

Сл. 6. *Бокешки гуслар*

Сл. 7. *На врелу*

Сл. 8. *Пред црквом у Горњој Аустрији*

консолидовања нових држава оне прихватане као поуздан пут за успостављање дијалога између владара и нарастајуће грађанске класе (Münkler 1999: 290–295). Репродуковањем и пласирањем у периодичним публикацијама требало је да догађајима чија је карактеристика ефемерност обезбеде облик трајања и да омогуће да вредности које се у њима потврђују допру до најширег дела јавности (Mihailović 1963). Једној од најрепрезентативнијих јавних свечаности политичко-династијског карактера, одржаној поводом доласка Фрање Јосифа I у Загреб 14. октобра 1895. године, *Нада* је посветила доста простора. У рубрици „Смотра" детаљно се описује дочек аустријског цара и угарског краља (*Nada* br. 21 (1895): 413), а на страницама се репродукују и две илустрације: *Пред банским дворима у Загребу 14. октобра 1895*, рад Мосингера (Mosinger) и *Полагање заглавног камена у новом кр. хрватском позоришту у Загребу 14. октобра 1895*, рад Брајера (Breyer), фотографа из Загреба. У оквиру прославе подизања новог моста у Прагу тек пристигао цар и краљ Фрањо Јосиф II отпоздравља присутним грађанима. *Нада* је пренела две фотографије: *Са посјете Њ. Величанства и краља у Прагу у дне 12–17 јуна о. г.: Благослов новог моста*; и *Са посјете Њ. Величанства и краља у Прагу у дне 12–17 јуна о. г.: Долазак*.

У култури XIX века јавне свечаности фунералног карактера проистицале су из култа хероја нације и везане су са чином стварања хероја. Тако, фунерални спектакли прерастају у велике националне свечаности, на којима главно место заузимају свечане беседе одабраних представника нације, у којима се величају врлине покојника, новог јунака. Смрт владара се прихвата као неумитна чињеница, а предмет глорификације постају његова дела учињена на добробит нације. Типичан пример јавне свечаности фунералног карактера је и сахрана царице и краљице Јелене. Док су у броју 19 за 1898. годину предочене „[...] neke markatnije crte iz života naše prejasne vladarice [...]" (*Nada* br. 20 (1898): 318), *Нада* је у наредном броју донела и две слике са њеног погреба: *Са спровод Њезиног Величанства наше краљице и царице у Бечу: Крај Аугустења* и *Са спровода Њезиног Величанства наше краљице и царице у Бечу: Пред Капуцинском црквом* (сл. 9). Осим сахране владара, периодичне публикације често су доносиле снимке још неких јавних свечаности фунералног карактера. Тако, на пример, у *Нади* су представљене две репродукције Клемента Црнчића: *Њ. ц. и кр. Висости надвојводе Albrechta. Одар у дворској капели* и *Њ. ц. и кр. Висости надвојводе Albrechta. Спровод. Излази на главна врата царског двора*. Године 1897. у *Нади* су представљене три фотографије са сахране дабробосанског митрополита Петра (Ђорђа) Николајевића: *Преношење смртних остатака упокојеног дабро-босанског митрополита Ђорђа Николајевића: На изласку из Кошевске улице*, *Преношење смртних остатака упокојеног дабро-босанског митрополита Ђорђа Николајевића: Мртвачка кола* и *Преношење смртних остатака упокојеног дабробосанског митрополита Ђорђа Николајевића: На поласку из Кошевске улице* (сл. 10). Средином 1903. године у *Нади* је објављено још пет фотографија са сахране заједничког министра Бењамина Калаја. Уз највише државнике Монархије, на сахрани на Крепушком гробљу у Будимпешти били су и изасланици Босне и Херцеговине и земаља које су се налазиле у оквиру Аустроугарске монархије. То су: *Са погреба заједничког министра финансија B. пл. Kállaya: На Керепешком гробљу у Будимпешти* (сл. 11), *Са погреба заједничког министра финансија B. пл. Kállaya: Изасланици из Босне и Херцеговине*,

Сл. 9. *Са сīровода Њезиноī величансīва наше краљице и царице у Бечу: Пред Каīуцинском црквом*

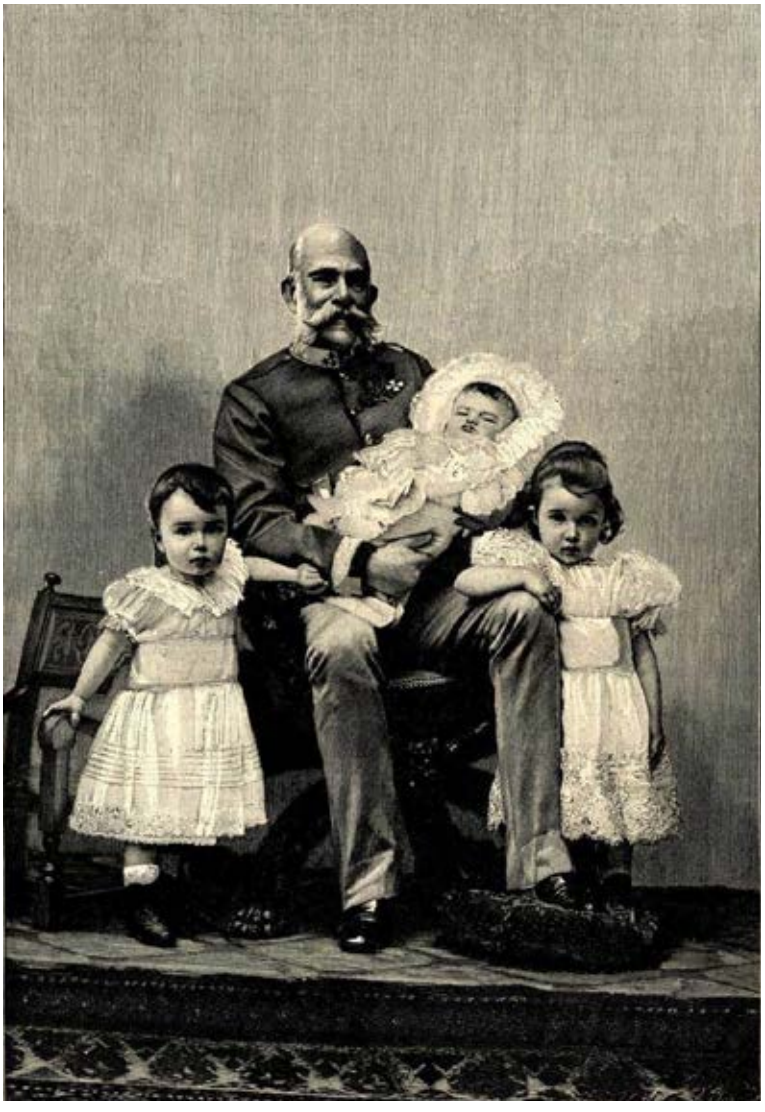
Сл. 10. *Преношење смрīних осīаīака уīокојеноī дабро-босанскоī миīроīолиīа Ђорђа Николајевића: На īоласку из Кошевске улице*

Сл. 11. *Са погреба заједничког министра финансија В. пл. Kállaya: На Керепешком гробљу у Будимпешти*

*Са погреба заједничког министра финансија В. пл. Kállaya: Мртвачка кола у октогону*, *Са погреба заједничког министра финансија В. пл. Kállaya: Босанци и Херцеговци у спроводу* и *Са погреба заједничког министра финансија В. пл. Kállaya: Кола с вијенцима на Керепешкој улици.*

## ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ

Владар је одувек био репрезент и симбол нације, а истицањем његових херојских особина се указивало на идеалне карактеристике читавог национа. Овакве идеје популарисане су делима ликовне уметности и визуелне културе, а значајну улогу у томе имали су илустровани листови и часописи. Дистрибуција њихових ликова у *Нади* био је један од начина да се у јавности утврди њихова позиција међу босанскохерцеговачким живљем, несигурна од времена аустроугарске окупације 1878. године. Период од 1895. до 1903. године обележен је актуелним сликама из династије Хабзбурговаца – Фрање Јосифа I (сл. 12), као и краљице и царице Јелисавете објављене поводом њене смрти. Већ у првом годишту у *Нади* се репродукује портрет Фрање Јосифа I окруженог својим



Сл. 12. *Фрањо Јосиф I*

унучићима. Годину дана касније представљена је још једна допојасна фотографија Фрање Јосифа I, а три године касније и портрет његове супруге Софије, кнегиње Хохенбершке, рођене Хотек (Chotek). У истом годишту репродукован је још један потрет, рад чешког сликара Ж. Ајдуковића.

Поред портрета представника власти Хабзбуршке монархије, на страницама *Наде* репродуковани су портрети војсковођа у униформама: *Надвојвода Алберт*, *Надвојвода Леополд Салватор*, *Гроф Густав Калники*. Током 1897. године публикован је портрет Сигмунда Фелса, царског и краљевског мајора, и Карла пл. Рота, царског и краљевског коњаничког капетана и заменика заповедника државне жандармерије. Следеће године у *Нади* је репродукован портрет заповедника аустроугарске ратне морнарице – адмирала Максимилијана Брауна Штернека, и Антуна Брауна Шенфелда, главног заповедника аустроугарске пешадије. Поред надвојводе Фрање Фердинанда у *Нади* је репродукована још једна фотографија његове жене Софије, кнегиње Хохенбершке, рођене грофице Хотек, ћерке „[...] upok. tajnog savjetnika, c. i kr. komornika i doživotnog člana gornje kuće grofa Bohuslava Choteka i majke Vilhemine rođene grofice Kinsky [...]“ (*Nada*, br. 8 (1898): 117).

Захваљујући Хорману, читаоци листа су били у прилици да изблиза виде владаре околних земаља и чланове њихових породица. Већ 1895. године објављена је фотографија бугарског кнеза Фердинанда и кнегиње Марије Луизе, и престолонаследника Бориса, а

1896. репродукован је портрет напуљског принца Виктора Емануила, наследника италијанског престола, и његове жене Јелене. Крајем исте године приказани су и портрет краља Милана и краљице Наталије. Те године репродукован је и портрет престолонаследника Александра I Обреновића, а 1899. године у *Нади* је репродукован и двојни портрет на коме су представљени: „Crnogorski našljednik Danilo i zaručnica mu Jutta vojvotkinja Mecklenburg-Strelitza“, а после тога и фотографија Едварда VII, енглеског краља, објављене поводом смрти Викторије I. У истом броју представљен је и портрет Милана Обреновића, краља Србије, рад J. Ловије (Löwia), фотографа из Беча. У јунском броју публикована је фотографија Петра I Карађорђевића, рад Милана Јовановића, дворског фотографа (Малиħ 1997).

## СЛИКЕ ИСТАКНУТИХ ЛИЧНОСТИ И ХЕРОЈА

Током XIX века примери националног херојског деловања проналажени су у свим историјским епохама и у различитим изворима, митологији, као и савременом животу (Макуљевиħ 2006: 94). С обзиром на значај који су имале у идеологији нације, представе знаменитих људи и хероја биле су веома заступљене у уметности и визуелној култури широм европског простора (Foster-Hahn 1990: 511–512), с основном идејом меморисања у свест заједнице, за узор савременицима и будућим поколењима. Ликови знаменитих људи и хероја дистрибуирани су и кроз масовне медије од прве половине XIX века, а та пракса настављена је и у илустрованој периодици с краја XIX и почетка XX века (Макуљевиħ 2006: 91–93). *Нада* доноси и прилоге, углавном биографског карактера о животу и раду истакнутих личности из књижевног, уметничког и јавног живота Монархије и околних земаља. Ову групу знаменитих људи и хероја конституишу активни стваралоци, као и они који су подршком допринели развоју ових области (*ibid*: 110–114). Доносећи њихове портрете и пратећим текстом у рубрикама („Из знања о природи“, „Хигијена и здравство“, „Наша писма“, „Вјештине и умјетност“, „Описи уз слике“, „Књижевност“), где су укратко саопштена биографија, оцењивано дело и деловање, Уредништво *Наде* се тим прилозима удаљило од чисто забавног листа и приближило озбиљнијем породичном часопису. Мада то увек није било правило, *Нада* је уз прилоге, озбиљније студије о појединим књижевницима, сликарима и јавним личностима, објављивала и њихове фотографије. Тако су уз књижевнике (Фра Г. Мартиħ, Е. Зола, Х. Ибзен, А. С. Пушкин, Г. Хауптман, Ф. Прешерн) истакнуто место добили сликари (П. Јовановиħ, К. Лоц, В. Верешчагин, Х. Макарт, А. Муха),[12] јавни радници (Н. Андриħ, Љ. Станојевиħ, В. /Аугуста/ Негри, И. Станојевиħ, J. Шчепаник, В. де Бонза).

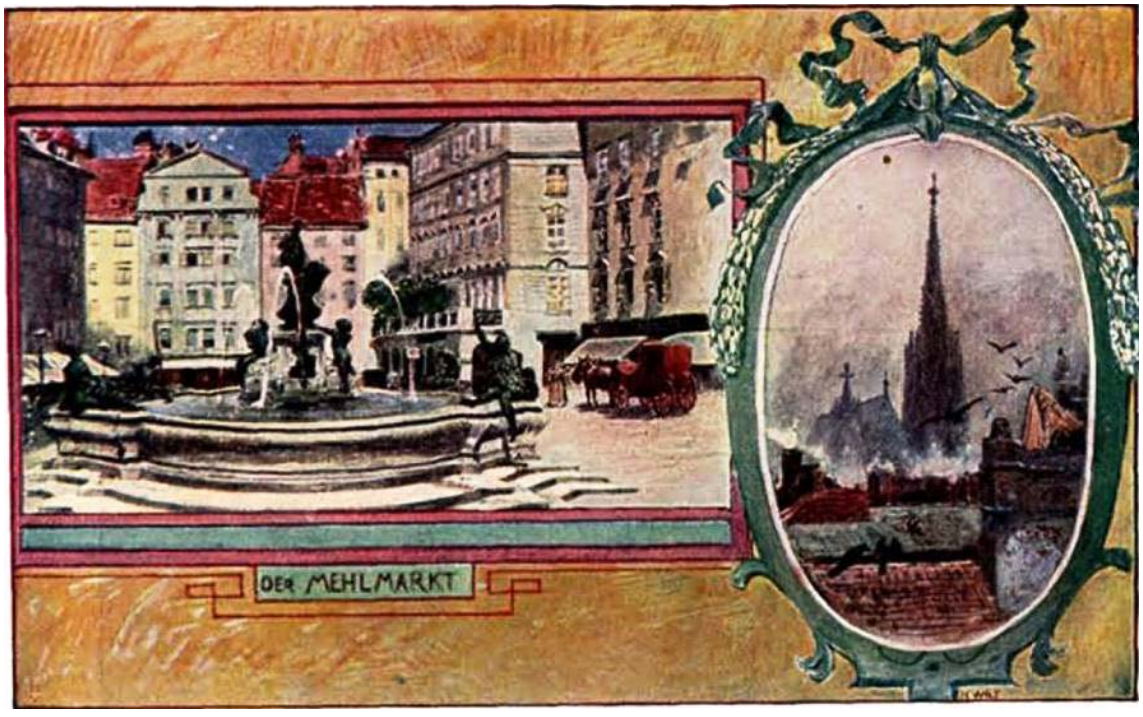
[12] Придржавајући се начела да ликовни материјал мора бити изведен на „[...] najvišoj razini i najboljim sredstvima, kako su ilustracije najbolje za pridobijanje publike [...]“, *Нада* је уз прилоге о појединим јужнословенским и страним сликарима (и вајарима) објављивала њихова остварења. Поред поменутих П. Јовановића, К. Лоца, В. Верешчагина и А. Мухе, у *Нади* су објављени радови других уметника: Ħ. Трухелка, Р. Фрагнеш, Ц. Медовиħ, Б. Ч. Сција, О. Ивековиħ, И. Рендиħ, С. Манголиħ, И. Кобилица. Од страних сликара у *Нади* се објављују дела следећих уметника: К. Либшнер (K. Liebschner), И. Мрвичка (I. Mrvička), О. Лесинг (O. Lesing), К. Фрешл (C. Fröschl), М. Либенвајн (M. Libennwein), Г. Симони (G. Simoni), А. Линкерова (A. Lynkerova), Хр. Кронер (Hr. Kröner), Рембрант (Rembrant), П. П. Рубенс (P. P. Rubens), Тицијан (Tizian), Л. Миклош (L. Miklós), И. J. Рјепин, Ф. Штук (F. Stuck), Г. Р. Отенфелд (G. R. Ottenfeld).

## ИЛУСТРАЦИЈЕ У БОЈИ

Илустрацијама у *Нади* поклањана је велика пажња из жеље да се остави утисак на читаоце и оствари престиж у односу на све јужнословенске часописе оног времена. Издавана је у великом формату, богато илустрована цртежима и репродукцијама слика с мотивима из Босне и Херцеговине и суседних јужнословенских земаља, свежих за размажену читалачку публику, довољно привлачних за домаће читатеље, који су се истовремено привикавали на ликовну уметност, илустровани часопис, а понајвише на домаће мотиве, што је у југословенским размерама представљао несумњиву вредност. Да би је учинио још „европејскијим“ листом, Хорман је сматрао да у *Нади* треба репродуковати илустрације у боји. Ако се изузме београдска *Нова Искра* Ристе Ј. Одавића, у којој се први пут појављује илустрација у боји, *Нада* такође представља куриозитет међу јужнословенским листовима овог периода. У броју 16 за 1902. годину репродуковано је више илустрација у боји (*Са Семеринга*, *Из старог Беча* (сл. 13), *Далматинска обала и партија из Дубровника* (сл. 14), *Партија из Дубровника*, *Шубертове пјесме*, *Из преписке умјетника*, *Ц. и кр. ратна морнарица*, *Лов*).

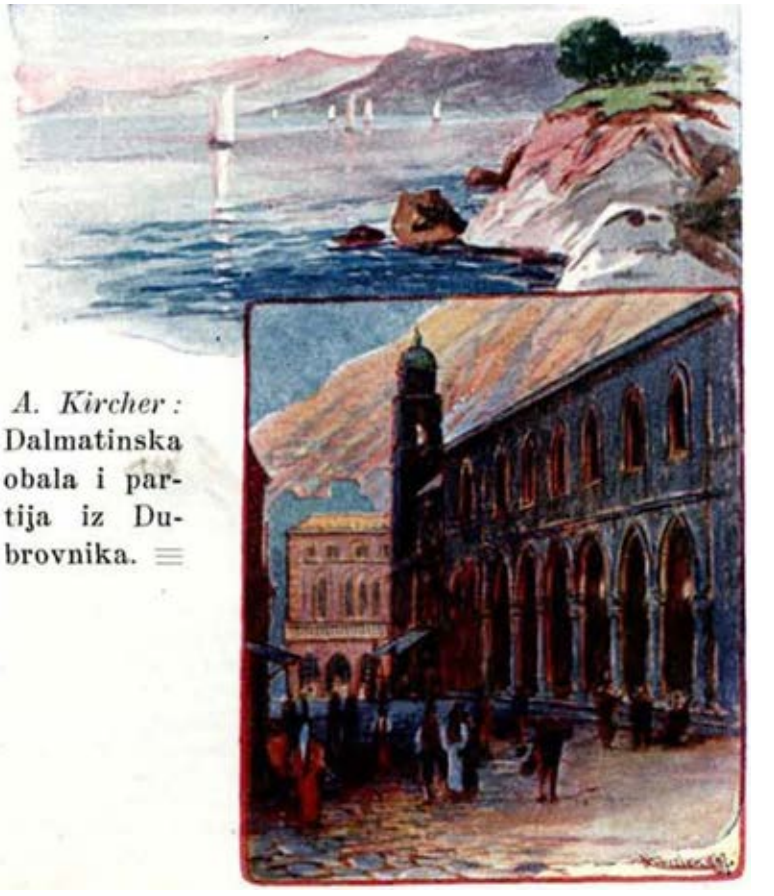
* * *

Мада на први поглед залагање за модерне књижевне идеје и књижевни прилози у служби одређеног политичког програма стоје у супротности, у ширем сагледавању




Сл. 13. *Из старог Беча*

може се закључити да су и политичке идеје за које се илустровани часопис *Нада* залаже у духу актуелних демократских и слободарских струјања у Европи. Међутим, инсистирање на ангажованом и дидактичком повремено је вукло ка традиционалном и догматском, што је самим тим постајало супротност полазним модерним идејама. Ипак, по свему, *Нада* је својим укупним програмом, а посебно књижевним и ликовно-графичким прилозима, допринела јачању 'босанске' идеје о уједињену, коју је часопис често коментарисао, затим ширењу демократских и слободоумних идеја на темељима француске револуције, и нарочито идеје о модерној књижевности, новим формама и новом духу. *Нада* одсликава битна струјања свога доба, а такође је и сама имала одјека и утицаја у књижевном, културном и политичком животу југословенских народа.




Сл. 14. *Далматинска обала и партија из Дубровника*

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Anon. „Kosta Hörmann." *Prosvjeta* (Anon. "Kosta Hörmann." *Prosvjeta*) 12. 1904.

Belić, A. *Ami Boué et la question Macédonienne*. Paris, 1918.

Besarević, Risto (ur.). *Kultura i umetnost u Bosni i Hercegovini pod austro-ugarskom upravom*. Građa za proučavanje političkih, kulturnih i socioloških pitanja iz prošlosti (XI i XX vek), tom IV. Sarajevo: Svjetlost (Besarević, Risto (ed.). *Culture and Arts of Bosnia and Herzegovina under Austro-Hungarian rule*. Materials for the study of political, cultural and sociological issues from the past (XI and XX century), the IV. Sarajevo: Svjetlost), 1968.

Богичевић, В. „Калајев режим у Босни према књижевницима и књижевности (1862–1902)." *Живот* (Bogičević, V. "Kallay regime in Bosnia towards writers and literature (1862–1902)." *Život*) II (1953).

Buturović, Đenana (ur.). *Studija o Hörmannovoj zbirci.* Sarajevo: Svjetlost (Buturović, Đenana (eds.). *Study on Hörmann collection*. Sarajevo: Svjetlost), 1976.

Buturović, Đenana (prir.). *Studija o Hörmannovoj zbirci muslimanskih narodnih pjesama.* Sarajevo: Svjetlost (Buturović, Đenana (ed.). *Study of Muslim Hörmann collection of folk songs.* Sarajevo: Svjetlost), 1976.

Валтровић, Михаило. „Феликс Каниц.“ *Годишњак САНУ* (Valtrović, Michael. “Felix Kanitz.” *Godišnjak SANU*) XVII (1903).

*Велики београдски календар за годину 1852. са шематизмом Кнежества Србіе.* Београд (*Great Belgrade calendar for the year 1852 with shematism the Principality of Serbia*. Belgrade), 1852.

Гиљфердинг, А. Ф. *Путовање по Херцеговини и Босни и старој Србији*, Сарајево: Свијетлост (Giljferding, A. F. *Traveling in Bosnia and Herzegovina and Old Serbia*, Sarajevo: Svijetlost), 1972.

Zaplata, R. „Bosanska vlada i književnici iz opozicije.“ *Jugoslovenski list* (Patch, R. “The Bosnian government and writers from the opposition.” *Jugoslovenski list*) XX (1937).

Zurunčić, T. „Na vječiti počinak.“ *Nada* (Zurunčić, T. “In the eternal rest.” *Nada*) 6 (1895).

Караџић Стефановић, Вук. *Описаније Србије*. Београд (Karadžić Stefanović, Vuk. The *descriptions of Serbia*. Belgrade), 1987.

Kecmanović, Ilija. „O jednoj neobičnoj karijeri u Sarajevu od 1878. do 1919. godine.“ *Prilozi za proučavanje Sarajeva* (Kecmanović, Elijah. “About an unusual career in Sarajevo from 1878 to 1919.” *Contributions to the Study of Sarajevo*) (1963).

Lagarić, Pavle. „Pavle Jovanović.“ *Nada* (Lagarić, Pavle. “Pavle Jovanovic.” *Nada*) 3 (1898).

Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку, систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Makuljević, Nenad. *Arts and national idea in the nineteenth century, a system of European and Serbian visual culture in the service of the nation*. Belgrade: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2006.

Malaković, J. „Školstvo u Bosni i Hercegovini.“ *Hrvatsko kolo* (Malaković, J. “Education in Bosnia and Herzegovina.” *Hrvatsko kolo*) (1907).

Malaković, J. „Hrvatski književnici u Sarajevu.“ *Savremenik* (Malaković, J. “Croatian writers in Sarajevo.” *Savremenik*) (1913).

Малиħ, Горан. *Милан Јовановиħ*. Београд: Српска академија наука и уметности (Malic, Goran. *Milan Jovanovic*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 1997.

Martić, Grgo. „Na šezdesetdeveti rođendan Njegovog carskog i kraljevskog apoštolskog Veličanstva Franje Josipa I.“ *Nada* (Martić, Grgo. “The sixty-ninth birthday birthday of His Imperial and Royal Apostolic Majesty Franz Joseph I.” *Nada*) 16 (1898).

Milčinović. „Mali teatar, osvrt na izložbu secesije.“ *Nada* (Milčinović. “Little Theatre, review of the exhibition Art Nouveau.” *Nada*) 21 (1903).

Münkler, Herfried. *International Sociology: an Nation as a Modern of Political Order and the Growth of National Identity in Europe* vol. 4 (3) 1990.

Mihailović, Radmila. *Uticaj moralizatorskih tema i školske drame na evropsku umetnost XVII i XIX veka*, doktorska disertacija, Filozofski fakutet, Beograd (Mihailović, Radmila. *The influence of moralistic themes and school drama on European art XVII and XIX century*, PhD thesis, Fakutet Philosophy in Belgrade), 1963.

Nehajev Cihlar, Milutin. „U Beču maja 1900.“ *Nada* (Nehajev Cihlar, Milutin. “In Vienna, May 1900.” *Nada*) 12 (1900).

Nehajev, M. „Umijetničke izložbe – ‘Secesija – Hagebund – Künstlerhaus’.“ *Nada* (Nehajev, M. “Artist’ exhibition – ‘Secesija – Hagebund – Künstlerhaus’.” *Nada*) 1 (1903).

Skasrić, V. *Bosna i Hercegovina pod austro-ugarskom upravom*: Vjersko prosvjetna borba pravoslavnih Srba. Beograd (Skasrić, V. *Bosnia and Herzegovina under Austro-Hungarian rule*: Religious educational fight Orthodox Serbs. Belgrade), 1938.

Стојанчевиħ, В. „Вуков пријатељ Ами Буе.“ *Ковчежиħ* (Stojančević, V. “Vuk friend Ami Bue.” *Kovčežić*) IX (1971).

Timotijević, Miroslav. „Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihaila Obrenovića.“ *Peristil* (Timotijević, Miroslav. “Ephemeral spectacle during the reign of Prince Milos and Mihailo Obrenovic.” *Peristyle*) 31–32 (1988/89).

Ткалац, И. *Успомене из младости у Хрватској.* Књ. II. Београд (Tkalac, I. *The memories of his youth in Croatia*. Vol. II. Belgrade), 1926.

Foster-Hahn, Françoise. *Hero for All Seasons? Illustrations for Goethe’s “Faust“ and the Courrse of Modern German Histor*. Müchen: ZIK 4, 1990.

Mile I. Boca

ILLUSTRATED JOURNAL *NADA* (1895–1903) FROM BOSNIA AND HERZEGOVINA

Summary

Among several Bosnian-Herzegovinian periodicals published in late 19th and early 20th century (*Bosanski prijatelj*, *Barjaktar*, *Zora*, *Bošnjak*, *Vatan*, *Behar*, *Bosanska vila*, *Trebević*, *Srbobran*, *Neretljan*), *Nada* primarily stood out as "an illustrated magazine". Nada was started by Benjamin Kalaj and Kosta Horman, who was the editor-in-chief of the newspaper. It was published without an interruption for nine years, from 1895 to 1903. The fact that it was an illustrated magazine implied several important facts in the literary and artistic life and culture of Bosnia and Herzegovina at the time, primarily the material assets required for the publication of such an illustrated magazine; then the syncretic presentation of "words and images", i.e. the functional connection between the two types of art that did not have a long tradition in the Bosnian--Herzegovinian culture, and finally the expansion of the areas of action and importance of art in the society. Although the insistence on engaged and didactic texts occasionally implied the dogmatic attitude of the regime, in its overall program *Nada* aimed at the modern and current democratic and liberal tendencies in Europe at the end of the 19th and beginning of the 20th century. It reflected the important events of his time and also influenced the literary, artistic, cultural and political life of the "Yugoslav" nations. This is testified by the public assessments of S. S. Kranjčević, M. Marjanović, A. Tresić, J. Milaković, N. Ostojić, as well as by the reviews published in *Svjetlo*, *Bošnjak*, *Glas Hercegovaca*, *Dubrovnik*, *Brankovo Kolo*, *Srpski pregled* and other newspapers.

Key words: *Nada*, Austro-Hungarian regime, Bosnia and Herzegovina, visual culture, entertainment and educational, Provincial Government, Kosta Horman, identity, illustration, illustrated magazine, modernizing processes "Viennese Secession", "Jugendstil", "art nouveau", literature, cultural scene, visual arts, theater arts.

UDC 726(497.11 Požarevac)

ЈОВАНА КЉАЈЕВИЋ
Независни истраживач, Пожаревац
Оригинални научни рад / Original scientific paper
jovana.kljajevic27@gmail.com

# Архитектура Саборне цркве у Пожаревцу

САЖЕТАК: Упркос дугогодишњој тежњи османских завојевача да униште симболички центар постојања једне нације, Кнежевина Србија својом градитељском полетношћу шаље поруку непријатељу да се меморија не може избрисати. Саборна црква у Пожаревцу једна је од многобројних црквених грађевина обновљене Србије које су саграђене иницијативом и ктиторством кнеза Милоша Обреновића. Архитектонски концепт храма Светих арханђела Михаила и Гаврила имао је своју развојну фазу од једноставне једнобродне грађевине, подигнуте у традицији средњовековног градитељства, па до прихватања западноевропског архитектонског концепта оличеног у грађевини са звоником. Овим радом изложићемо анализу архитектуре грађевине, указаћемо на значајније радове који су утицали на архитектонско уобличавање храма и осврнућемо се на субјекте и друштвено-историјске чиниоце који су условљавали архитектонско обликовање храма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: XIX век, кнез Милош Обреновић, Пожаревац, црква, архитектура.

## I

Деветнаести век је епоха националног освешћивања и организовања, епоха националних револуција и устанака балканских народа, који су узроковали губљење османске врховне власти над појединим деловима територије и конституисање нових националних држава на Балкану. Српска национална идеја доживљава успон од почетка Првог српског устанка, када почиње дуга борба за ослобођење, уједињење и стварање модерне државе (Макуљевић 2006: 3–13). Српско друштво и српска модерна држава у повоју, током постепене еманципације у односу на Отоманску царевину, наишли су на компликован и дуг процес конструкције националног идентитета. Сложен процес конструкције српског националног идентитета обележен је, с једне стране, феноменом европеизације ради конституисања модерне државе и друштва и, с друге стране, културом националне аутентичности сасвим различите у односу на карактер западноевропске цивилизације.

У чувеном предавању „Шта је нација?“ одржаном на Сорбони 1882. године, француски проучавалац религије и писац Ернст Ренан изричито је нагласио колико је колективно памћење значајно за націју (Асман 2011: 40–43). Нација има заједничку вољу усмерену на будућност, али воља, да би била делотворна, морала је бити подзидана конструкцијом заједничке прошлости. Јачањем националне свести истицала се важност односа друштвене заједнице према прошлости која утемељује идентитет групе која се сећа. У оној мери у којој отварају себи будућност, друштва производе, реконструишу и откривају сопствену прошлост. Памћење прошлости твори једну заједницу, њен легитимитет, ауторитет и поверење. Свака група која жели да се учврсти као таква стреми томе да свесно изазваним сећањем себи створи колективно памћење временски, просторно и идентитетски конкретно са симболима њиховог идентитета те упориштима њиховог сећања.

Од пропасти српске средњовековне државе, па све до ослобођења, културно наслеђе Срба било је изложено великом пљачкању и уништавању. С обзиром на то да су споменици културе најбољи сведоци и материјални докази српског постојања, традиције, економске, духовне и сваке друге моћи и достигнућа, Турци су их немилосрдно уништавали, рачунајући на то да ће уништити упоришта српског идентитета, трагове српске историје и корене српског националног бића (Поповић 1933: 28–45). Међутим, у Србији градитељска делатност никада није замрла, већ су се њен облик и обим прилагођавали захтевима у којима је живео српски народ. Чак је и за време Турака у појединим епохама, нарочито с краја осамнаестог века и пред сам почетак Првог устанка, забележена извесна грађевинска делатност (Вујовић 1986: 75–94). Савлађујући све препреке које су наметале турске власти, народ је упорно и ревносно одржавао старе манастире, али и подизао нове скромне цркве како би се одбранио од туђих духовних аспирација и стално претеће опасности денационализације (Вујовић 1986: 71–74).

Кнез Милош Обреновић се старао да уједини народ у једну државну целину, али је у исто време настојао да у народу утврди и ојача православну веру како би га и духовно ујединио (Коларић 1967: 24–26; Поповић 1933: 10). Црква је била стециште српског народа, друштвено и политичко упориште, жариште писмености и културног живота, место заједничког саосећаја из којег се увек одлазило ојачане вере и наде (Вујовић 1986: 46). Активним обнављањем кнеза Милоша порушених средњовековних манастира, то јест чувањем културног наслеђа, као и изградњом нових верских објеката, остварује се идеја о очувању идентитета и успостављању духовног континуитета.

## II

Пожаревац је после ослобођења од Турака, јуна 1815. године, одавао мучан утисак јер је био страшно порушен, међутим, смиривањем прилика, смањењем тензије међу Србима и Турцима, живот у вароши се обнавља и добија нове импулсе. Пожаревац је рано стекао слободу, релативно брзо се ослобађао турског наслеђа и постајао српска варош, а својим географским положајем, близином Београда и пречанских крајева, био је изложен средњоевропским утицајима. Кнез Милош, увиђајући могућност за развој Пожаревца као значајне трговачке вароши, настојао је разним средствима да га обнови,

изгради и увећа. Пожаревац је преображај постигао захваљујући кнезу Милошу, кога можемо сматрати и првим пожаревачким урбанистом, те без сумње можемо рећи да је он дао главни печат развоју вароши у првој половини деветнаестог века. У тој намери најпре подиже цркву, затим конак и чаршију. Изградњом цркве, кнежевог конака и комплекса зграда око њега, пресецањем нове (Црквене) чаршије и њеним спајањем са старом турском (Табачком) чаршијом на варошком тргу (велика пијаца), Пожаревац дефинитивно губи изглед турске касабе и будући правац развоја усмерава ка урбаној градској средини. Подизањем нове цркве испод брда, на коме су били кнежеви виногради, и пресецањем нове (Црквене) чаршије неколико година касније, остварена је кнежева намера да се средиште вароши помери тамо где га раније није било, мало даље од доскорашњег турског средишта, то јест Шарампов мале, џамије и Табачке чаршије. Пожаревачка црква је постала ново духовно средиште вароши, где су свечано обележавани сви хришћански празници и обичаји, где је и кнез Милош заједно са члановима своје породице и угледним гостима на сваки благдан или породични празник присуствовао литургији (Манојловић 2005: 34–103; Фелдиђ 1992: 7–24; Недељковић-Пипер 1957: 7–22).

Иако је најмањи број извора сачуван из времена подизања пожаревачке цркве, са сигурношћу се може закључити да је грађена 1819. године, на иницијативу кнеза Милоша Обреновића (Лазић 2010: 274) (сл. 1). Цркву Светих арханђела Михаила и Гаврила помиње Јоаким Вујић, који је боравио у Пожаревцу августа 1826. године. Том приликом он је о пожаревачкој цркви забележио да је „лепа, нова, от камена сазидана“, а да „основатељ ове церкве јест Јего Књажеско Сијатељство, Г. Милош, који је њу сопственим својим иждивенијем созидао и украсио“ (1901: 50). Записи Јоакима Вујића нам потврђују ктиторство кнеза Милоша, а у погледу датирања храма најпоузданије податке нам пружају извештаји из тридесетих година деветнаестог века. Јосиф Милосављевић, кнез пожаревачки, 14. децембра 1832. године доставља кнезу Милошу списак саграђених цркава у Нахији пожаревачкој подигнутих за време његове владавине и том приликом наводи да је „Пожаревачка грађена у 1818. лето и 1819. храм сошествије светога Духа“ (Коларић 1967: 206). Иако су извесне недоумице и могућност порицања овог исказа унели поједини аутори (Несторовић 2006: 125; Пурковић 1934:

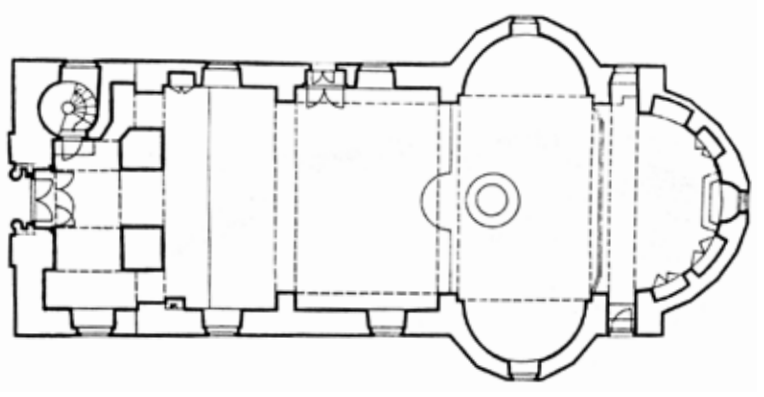
Сл. 1. Саборна црква у Пожаревцу

57), у осталим извештајима и већини стручне литературе наводи се 1819. као година изградње Саборне цркве у Пожаревцу (Лазић 2010: 273; Ђокић, Поповић 2005: 225; Манојловић 2005: 98; Фелдиć 1992: 26). Новоподигнуту цркву је на Благовести 1823. године[1] осветио београдски митрополит Грк Агатангел (Станојевић 1929: 3–13).

III

Живот Саборне цркве у Пожаревцу може се континуирано пратити од њеног постанка до данашњих дана. Сагледан у целини, простор храма је до данас задржао архитектонска обележја која је имао у тренутку када је образован, међутим, у више наврата извођене су и значајније интервенције на храму којима је целина попримала нове форме. Нешто више о првобитном изгледу храма и његовим конкретним димензијама сазнајемо захваљујући кнезу Милошу, који је наредио да се 6. априла 1836. године пошаљу мере цркве, јер је желео да се црква у Ваљеву подигне по узору на пожаревачку. „Желећи, да се у Ваљеву церква направи, и то по форми Цркве Пожаревачке, дали смо измерити исту Цркву Пожаревачку Стамболским аршином.

1. Дужина је олтара 6.1/4 аршина.
2. Од олтара, т. ј. од темпла, до женски врата дужина 22. арш.
3. Ширина темпла 9.1/4 аршина.
4. Ширина певнице 2.1/4 аршина.
5. Дужина певнице 6.1/4 аршина.
6. Ширина целе цркве 11. аршина. Дебљина Зида 1.1/2 арш.
7. Стубова има 6. са сваке стране по три.
8. Висина Стубова од равне Земље до свода 5.1/2 арш.
9. Ширина стубова осимъ ширине Зида 1. аршин.
10. Дужина стубова 1. аршин.



Сл. 2. Основа Саборне цркве у Пожаревцу (Фелдиć 1992: 31)

Овог Стамболског аршина дужину прилажемо овд у прикљученом Канапу од Чвора Едног до другог, на крају начињени“ (Фелдиć 1992: 26–27).

Саборна црква у Пожаревцу првобитно је подигнута као једнобродна правоугаона грађевина, сачињена од олтарског простора и три травеја наоса (сл. 2). Спољашња дужина цркве без касније дозидане припрате

[1] О значајним догађајима који су обележили историју Саборне цркве у Пожаревцу, као и о свим радовима вршеним на обнови цркве, вид.: *Сиоменица иарохије Прве иожаревачке*, без пагинације.

Сл. 3. Јужна страна Саборне цркве у Пожаревцу

износи 22,47 м, док укупна дужина са припратом износи око 26,72 м. Ширина цркве одговара различито обликованим деловима храма, те спољашња ширина храма на западу износи око 10,05 м, на истоку око 10,44 м, а у простору са бочним конхама око 12,70 м. На источној страни налази се олтарски простор који чине олтарски травеј и полукружна олтарска апсида. Овај део храма одвојен је од наоса паром источних пиластера између којих се налази иконостас који је касније урађен у стилу барока (Манојловић 2005: 98). Олтарски травеј у основи се појављује као јединствен правоугаони простор са дужом страницом од око 9,68 м и краћом од 95 цм. Ширина олтарске апсиде са унутрашње стране износи 5,98 м, а дубина 3,30 м. Олтарска апсида, као и певничке апсиде, изнутра су полукружне, док су споља вишеугаоне. Олтарска апсида је споља деветострана, а певничке апсиде су петостране (сл. 3). Ширина певничких испуста је са унутрашње стране 4,50 м, док је њихова дубина 1,75 м. Конхе, које су додате на северној и јужној страни уз бокове цркве, заједно са олтарском конхом формирају на источном делу цркве тролист, то јест триконхос. На пожаревачкој цркви, као и на јагодинској, ћупријској и краљевачкој цркви, примењен је триконхални облик основе са наглашеним бочним певницама (Несторовић 2006: 125, 130). Са унутрашње стране олтарске апсиде пожаревачке цркве, у средишњем делу, усечена је у зид једна дубља правоугаона ниша која се завршава полукружно. У северном делу олтарске апсиде налази се и проскомидија, која је назначена само једном нишом усеченом у зид. У јужном делу олтарске апсиде налази се ђаконикон, то јест једна већа ниша затворена храстовим вратима која служи за чување црквених утвари.

Као што је већ наглашено, наос је пиластерима подељен на три травеја. На средини западног зида наоса налазе се стубови који формирају портал између касније дограђене припрате са звоником и наоса. Простор од западног зида наоса до првог пара пиластера је правоугаоног облика са дужом страницом од 8,00 м и краћом од 3,86 м, док је други травеј пространији, са мерама од око 8,00 м пута 5,17 м.

Првобитни храм је у архитектонском погледу представљао скромну грађевину, међутим, тек након свих примењених решења на обнови цркве која су била непосредно или посредно условљена историјским збивањима, храм је архитектонски уобличен и

остварен као јединствен организам.[2] Четрдесетих година деветнаестог века Општина пожаревачка је намеравала да прошири храм изградњом припрате и звоника. Живана и Сава Савић обавезали су се да ће заједнички финансирати ову доградњу. Иако је „мајстор“ Јохан Кригер начинио план за торањ и припрату по узору на „први план цркве београдске“, до његове реализације није дошло (Лазић 2010: 277). Међутим, црква је најзначајније измене у структурном погледу ипак доживела средином педесетих година деветнаестог века. Пре почетка реализације самих радова требало је добити одговарајуће дозволе од надлежних црквених и државних институција. Том приликом, на молбу за изградњу звоника упућену септембра 1854. године Општина пожаревачка је добила одговор од Конзисторије да „пристаје да се о трошку касе црквене нова звонара од цигле уз цркву призида, али под тим условијем, да та звонара никако не буде скупоцена нити излишно украшена, него простија, сасвим сходна садашњој цркви, као што то и обшчество жели“. Свој став Конзисторија је образложила тиме „што ће ова обштина временом правити себи новију пространију цркву, па треба за то новце штедити, а сада само онолико на звонару потрошити колико је необходимо нуждно“ (Лазић 2010: 278). Након припремних радова који су укључивали и полемику између Конзисторије, која је заузела став да би мањи торањ био сврсисходнији и јефтинији, и окружног инжењера Августа Ланга, који се изјаснио да мањи торањ не би био згодан, приступило се изградњи самог звоника. Како наводи Мирослав Лазић, будући да, још увек, није пронађена архивска грађа која би осветлила сам ток и интензитет радова, може се претпоставити да су они започети 1856, али да нису завршени исте године. У свом истраживању наводи и извештај у *Српским новинама*, који говори о томе да радови нису завршени 1856. као и то да законски прописи о изградњи и обнови цркава нису у потпуности испоштовани (Лазић 2010: 280). Црква је средином педесетих година деветнаестог века доживела најзначајније измене у структурном погледу, када је завршено њено архитектонско конституисање као једнобродног храма са звоником.

Црква данас у хоризонталном архитектонском плану, поред олтарског простора и наоса, има и припрату са хором и звоником, чија је основа правоугаоног облика, спољашњих димензија 10,05 м х 4,25 м. Након поменутих извршених радова, на западној чеоној страни цркве улазни део формирају припрата изнад које се уздижу хор и двоспратни звоник (сл. 4). Приликом тог дозиђивања претходно је порушен постојећи, чеони, то јест западни зид цркве. Уместо њега озидана су два јака ступца квадратног пресека, са страницом од 1,54 м. Други пар исто тако јаких стубаца утопљен је у нови озидани западни зид. Ступци, између којих је формиран нов улаз у цркву, са дозиданим бочним обимним зидовима, који су споља у равни са подужним зидовима првобитне цркве, носе хор и високи четвртасти двоспратни звоник. У северозападном делу припрате смештено је унутрашње спирално степениште које води на горњи део звоника. На хору, изнад припрате, налазе се три лучна отвора према унутрашњости цркве. Мада се у његовој архитектури наслућује рука стручњака, мора се констатовати да торањ није у пропорцији са црквом, нарочито због своје предимензионисане квадратне основе у

[2] Хронолошко архитектонско уобличавање храма на основу архивских извора исцрпно је изложио у свом раду Мирослав Лазић (2010: 273–310). На достављеној литератури захваљујем Епархији браничевској – Пожаревац.

односу на своју релативно малу висину. Иако је на могуће последице дозиђивања на постојећу основу нескладног звоника инжењер Август Ланг скренуо пажњу, тих година општинске власти нису имале новца за високи звоник и додатне реконструкције с обзиром на то да су имале планове да сагради у средини вароши још једну цркву. Дозиђивање масивног звоника који постојећа црква није могла да поднесе касније ће изазвати велика оштећења на цркви и сталне оправке.

Сл. 4. Подужни пресек Саборне цркве у Пожаревцу (Фелдић 1992: 31)

Нестабилност објекта и зуб времена захтевали су повремене интервенције мањег или већег обима. Тако је 1893. године забележен јак земљотрес на Велику суботу од кога су многе зграде оштећене, па је и црква тада много попуцала те се морала оправљати и стезати ради очувања храма. У летопису цркве се наводи да од свог постанка црква није имала велике оправке, сем након овог земљотреса, када су стављене гвоздене затеге и видљиве пукотине прекривене слојем малтера. Та оштећења на храму, то јест пукотине у лучним ребрима свода, а нарочито на лучном ребру олтара и на спољним зидовима олтарске апсиде, као и пукотина на месту где се црква спаја са звоником, и касније ће бити проблем у очувању стабилности објекта.

Композиција храма формулисана је изградњом звоника, али у естетском погледу изискивала је додатне интервенције. Тридесетих година двадесетог века Црквена општина одлучила је да уради пројекат оправке и осигурања Саборне цркве, а израду техничког елабората је поверила Светиславу Симићу, тамошњем грађевинском инжењеру, који је такође урадио и нацрт новог западног портала.[3] Након увида у израђени технички елаборат, суд општине града Пожаревца је 26. маја 1936. године издао грађевинску дозволу Епархији браничевској којом су дозвољени радови на санацији храма под одређеним условима. Управни одбор Црквене општине је потом објавио оглас у *Грађанину* у коме се наводи да је Црквена општина у Пожаревцу „извршила путем јавне лицитације обезбеђење и реновирање Саборне цркве по одобреним плановима“, као и да ће улазна врата заменити „порталом од тесаног камена“. Одлучено је да се посао повери предузимачу Душану М. Стевићу из Пожаревца, а за надзорног инжењера Управни одбор је том приликом изабрао Светислава Симића. Затим се приступило одабиру мајстора за израду новог западног портала, који је осмислио и чији је план нацртао надлежни инжењер.

[3] На достављеној документацији срдачно захваљујем љубазним колегама из Историјског архива у Пожаревцу, који су својим залагањем допринели овом истраживању, вид.: *Грађевинска дозвола Епархији браничевској*, бр. 11461, 26. маја 1936. год.: АЕБ, фасц. 1936.

Сл. 5. Западни портал Саборне цркве у Пожаревцу

Посао је поверен Драгољубу Марјановићу, каменоресцу из Пожаревца, који се у својој понуди обавезао да ће према поднесеној скици надзорног инжењера израдити портал од камена пешчара (Лазић 2010: 284–286). Каснији радови нису били већег обима и спровођени су ради очувања храма.

Западно прочеље храма богато је украшено клесаним каменим порталом израђеним од беловодског пешчара (сл. 5). Дрвена врата уоквирена су порталом који чине довратници и надвратници изведени у камену са клесаним декоративним преплетом, док је архитрав богатије декорисан. Изнад архитрава налази се архиволта уоквирена геометријским мотивом. Довратнике, надвратнике и архиволту уоквирује едикула, сачињена из два стуба која носе заобљени забат, а на врху забата налази се крст. Портал је обликован у српско-византијском стилу, који је представљао владајући архитектонски концепт у сакралној архитектури међуратног периода (Кадијевић 1997: 113–197). Сви наредни радови на цркви нису мењали установљену архитектонско-морфолошку структуру, већ су обављани ради функционалног и естетског одржавања.

Архитектонска декорација Саборне цркве у Пожаревцу веома је оскудна. Обрада једноставно омалтерисаних фасада била је врло скромна, без наглашених пластичних или полихромних украса. Зидне површине једноставно су обрађене, оживљене су правоугаоним прозорским отворима који се при врху завршавају лучно. На цркви Светих арханђела налази се укупно 12 прозора у облику монофора, од тога по пет на северном и јужном зиду и два на западном зиду. На апсиди се налази још један прозорски отвор, мали окулус. Прозорски отвори су без икаквог архитектонског украса. Једини пластични

украси на фасадама су профилисани поткровни венци. Нешто више су обогаћене фасаде звоника и западног прочеља храма. Торањ је дограђен у једноставном класицизму са угаоним пиластерима, са хоризонталним сокленим и завршним венцем, са полукружним прозорима на свакој страни и са завршним делом од лима једноставног облика са малом лантерном. Дозидани торањ стилски знатно одудара од главног дела цркве, као да се намерно тежило да се обележе и различите епохе њихове изградње (Несторовић 2006: 125). Главни улаз у цркву се налази на западној страни. На северном зиду наоса налази се споредни улаз у цркву у облику лучно завршеног правоугаоног отвора, изнад кога се налази једна плитка полукружна ниша. У источном делу јужног зида налазе се још једна врата мањих димензија, кроз која се улази у олтарски простор.

Народ је навикао да у оскудним и несигурним временима османлијске превласти гради скромне цркве, те је и већина обновљених и новоподигнутих парохијских храмова у ослобођеној Србији мањих димензија, скромних архитектонских облика и од трошног материјала. Међутим, црква у Пожаревцу је једна од малобројних већих цркава саграђених од постојаног материјала (Вујовић 1986: 102). Црква је масивних зидова и засведена је сводовима од опеке. Унутрашњост цркве засведена је полуобличастим и плитким лоптастим сводовима. Западни травеј је засведен полуобличастим сводом, а средњи и источни травеј су засведени плитким лоптастим сводовима. Сводови се ослањају на обимне подужне зидове грађевине и снажне лукове између травеја који почивају на масивним пиластерима. Апсиде имају сводове у облику четвртине лопте. Због примењених сводова кров цркве има интересантно решење. Решен је као кров на распињаче, али су оне обострано ојачане лучном конструкцијом од дебелих дрвених талпи. Кров је двоводан, прилично стрм, од бибер-црепа. У летопису цркве назначено је да је црква подигнута од мешаног материјала, камена и цигле. Зидови цркве су на неким местима озидани каменом до средине висине фасаде. На појединим комадима камена има још турских натписа. Претпоставља се да је тај камен донет са неке срушене турске џамије која се налазила у близини Ћириковца (Несторовић 2006: 125). Иначе, Саборна црква у Пожаревцу је плитко фундирана. Темељи су јој тракасти, од ломљеног камена „зеленца“, дубине око 80 цм, а преко роштиља од храстових греда. Ове греде су у другој половини тридесетих година биле одлично очуване, „још су мирисале на храстовину“ (Фелдић 1992: 33).

Након дужег низа година током којих није било великих оштећења и оправки, 1985. се десио јак земљотрес у Румунији, који се и код нас осетио, тако да је Саборна црква у свом предњем делу видно попустила. Појавиле су се огромне пукотине на крајевима подужних зидова дозиданог дела цркве, које су најављивале одвајање целог предњег дела цркве са торњем. Године 1986. Црквено-управни одбор Црквене општине пожаревачке је прихватио понуду Регионалног завода за заштиту споменика културе из Смедерева за план и надзор над радовима око санирања напукле Саборне цркве.[4] Међутим, како су планови, предрачун и одобрења каснили, радови за санирање темеља почели су у касну јесен и нису завршени у овој години, већ је добар део радова остао за наредну годину.

[4] О опису стања Саборне цркве у Пожаревцу и о предлогу за санацију цркве, вид.: *Пројекат за статичку санацију цркве Св. арханђела Михаила у Пожаревцу*, август 1986. године, Регионални завод за заштиту споменика културе Смедерево.

## IV

На архитектонској позорници деветнаестог века смењивале су се различите стилске концепције, које су паралелно егзистирале са већом или мањом превлашћу у појединим деценијама. Све те појаве и оријентације припадају епохи историзма, која је обележила српску архитектуру новијег доба (Јовановић 1989: 275–284). У шароликости архитектуре деветнаестог века можемо уочити два паралелна стремљења, пут модернизације и пут митизације. Процес конструкције српског националног идентитета у архитектури обележен је преузимањем интернационалних стилова Западне и Средње Европе, али и оживљавањем изворних тековина националног, на византијској традицији утемељеног неимарства.

Епоху националног освешћивања и организовања српског народа карактеришу деотоманизација, рушење отоманских начела, као и постепена европеизација и приближавање средњоевропским стиловима. Архитектонски концепт храма Светих арханђела Михаила и Гаврила имао је своју развојну фазу од једноставне једнобродне грађевине са доминантним триконхосом на истоку, подигнуте у оквиру традиционалних решења, па до прихватања западноевропског архитектонског концепта оличеног у грађевини звоником. Развој градитељства у првим деценијама обновљене Србије био је условљен скученим материјалним могућностима и историјским условима у којима су грађевине настајале (Вујовић 1986: 102; Несторовић 2006: 27). Управо због тога, у архитектонским остварењима тог периода не осећа се тежња ка самосталности, ка националном или регионалном одређењу, већ се архитектонски концепт још увек остварује у оквирима традиционалних решења по угледу на скромније градитељство моравске школе (угледају се на тип малих домаћих цркава с краја средњег века, из доба деспота Стефана и Ђурђа, нпр. скромнију задужбину Радича Поступовића – Враћевшницу). У пожаревачкој цркви, као и међу многобројним другим црквама тог периода, задржани су стари облици олтара и певница и издужена основа, чиме се само наслућује угледање на прошлост, али то свакако нема превагу. Архитектонски концепт храма уобличен је пре свега под утицајем градитељских примера Српске православне цркве северно од Саве и Дунава (Несторовић 2006: 25, 119). Одступање у односу на традиционално схватање црквене архитектуре начињено је у појави високих торњева и у спољној стилској обради. У том торњу који је заменио кубе иза припрате старих цркава, у његовом облику и архитектури треба тражити нове утицаје, прве утицаје који су дошли из прека (Несторовић 2006: 27). Уобичајено тумачење храма, који је као слика макрокосмоса требало да има куполу на средини, било је напуштено. После добијања хатишерифа 1830. године, под видљивим утицајем српске црквене архитектуре из Подунавља, јављају се зидани звоници на западним прочељима појединих цркава (Вујовић 1986: 110). Законски је била омогућена изградња цркава са звоником, које ће убрзо постати највиши идеал у сакралном градитељству обновљене Србије, а београдске цркве, Храм Светих апостола Петра и Павла у Топчидеру и Саборна црква, као идеалан архитектонски модел у том тренутку биће узор приликом подизања нових цркава у Србији (Вујовић 1986: 112–126). Турци су били принуђени да прихвате нове историјске околности, звук звона православних храмова широм Кнежевине Србије и изградњу знатно већих и постојанијих цркава које

су претиле да надмаше џамије. Звоник је у односу на цркву, тумачену као брод вере, истицан као јарбол, односно крст спасења. Он је светионик, који води душу кроз лавиринт искушења у центар, према спасењу. Тако се звоник са крстом на врху тумачи као симбол сигурности и безбедности. У очима верника, а и државних власти, и висина звоника је била веома важна, јер је исказивала идеју о верској присутности и доминацији одређене верске заједнице (Тимотијевић 1996: 44). У спољној обради фасадних површина и појединих архитектонских елемената истовремено се користе и елементи барокне и класицистичке архитектуре, а примена стилски разнородних декоративних мотива и наивна интерпретација западноевропских идеала карактеристична је појава тог периода (Вујовић 1986: 110). Неоспорно је да, у односу на искристалисану архитектуру цркава нашег средњег века, ова епоха представља изразито осиромашење и у погледу начина грађења, и у погледу укуса, а поготову у познавању архитектонске вештине. Међутим, не треба заборавити да је четири века раздвајало нову Србију од средњовековне њене уметности и да је ропство под Турцима онемогућавало сваки културни и уметнички развој, те је сасвим природно да се у првом периоду обнове није ни могла очекивати велика и оригинална уметност и да се, с обзиром на неумитан продор европске архитектуре у Србију, она морала изразити и на црквеним грађевинама поготову када је и сама Српска православна црква у Војводини ову прихватила (Несторовић 2006: 122).

Неоспорно је да је овако створена мешавина архитектуре последица и недовољно стручних и образованих мајстора. Градитељ пожаревачке цркве није прецизно утврђен, јер архивски подаци и досадашња истраживања нису дали прецизан одговор на то питање. Познато је да су у првим годинама обновљене Србије углавном подизали цркве домаћи мајстори, а тек крајем четврте деценије деветнаестог века наилазимо у Србији на стране градитеље и архитекте, а са њима и на потпуније примере класицистичке архитектуре, на непосредније утицаје из прека најбоље изражене на Саборној цркви у Београду (Несторовић 2006: 27). За разлику од многих задужбина кнеза Милоша за које се знају главни неимари, за пожаревачку цркву може се само претпоставити да је то био неко од водећих Милошевих градитеља који су подизали грађевине у Кнежевини Србији с краја друге и почетка треће деценије деветнаестог века. Може се претпоставити да је њен градитељ био мајстор Тодор Петровић из Пожаревца (Несторовић 2006: 125) или познати Милутин Гођевац, који су деловали на овом подручју у времену када је подигнута пожаревачка црква (Касалица 1997: 62; Фелдиђ 1992: 30). Треба напоменути да је кнез Милош Обреновић имао и врло ангажовану улогу приликом подизања грађевина широм Србије, јер је био наредбодавац и саветник за целокупну грађевинску делатност у земљи (Несторовић 2006: 45; Вујовић 1986: 108).

## V

Процес грађења српског националног идентитета и национална еманципација модерне Србије били су константно подржани сложеним идеолошким системом у чијој су основи стајали механизми културне репрезентације. Различита политичка и идеолошка уверења бивају инкорпорирана у простор културе, те она активно учествује у конструисању, развоју и животу нације. Политичким и културним акцијама настојало

се током деветнаестог века оживети златно доба средњег века, то јест период српске аутентичне градитељске делатности, као и достизања стандарда развијене Европе. Архитектура, као део културног памћења и њен симболички медијум, била је материјални носилац политичке прошлости и саставни део политичке самопрезентације. Систематско откривање, проучавање и заштита споменика из прошлости, као и њихова реинтерпретација у домену савремене архитектуре, одиграли су значајну улогу у потврђивању историјске утемељености српског националног идентитета и очувању националне кохезије. Архитектура је била уведена у политичку артикулацију и производњу идентитета, који се заснива на непрестаном обликовању свакодневног живота (Асман 2011: 268–270).

Кнез Милош је ради утврђења православља, из лојалности према своме народу, као и ради уздизања сопствене величајности, обнављао и подизао велики број цркава широм Кнежевине Србије (Вујовић 1986: 108). Једна од многобројних црквених грађевина Кнежевине Србије јесте Саборна црква у Пожаревцу. Црква Светих арханђела Михаила и Гаврила у Пожаревцу је, на предлог Регионалног завода за заштиту споменика културе Смедерево, проглашена 16. марта 1990. године за непокретно културно добро – споменик културе.[5]

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА


Асман, Алаида. *Дуга сенка прошлости*. Београд: Двадесети век (Asman, Alaida. *Long shadow of the past*. Beograd: Dvadeseti vek), 2011.

Базић, Миљојко. *Идентитет и културно наслеђе Срба*. Београд: Научна КМД (Bazic, Miljojko. *Identity and cultural heritage in Serbs*. Beograd: Naučna KMD), 2007.

Вујић, Јоаким. *Путешествије по Сербији*. Књ. 1. Београд: Српска књижевна задруга (Vujic, Joakim. *Peregrination around Serbia*. Vol 1. Beograd: Srpska knjizevna zadruga), 1901.

Вујовић, Бранко. *Уметност обновљене Србије 1790–1848*. Београд: Просвета: Републички завод за заштиту споменика културе (Vujovic, Branko. *The art of restored Serbia 1790–1848*. Beograd: Prosveta: Republicki zavod za zastitu spomenika kulture), 1986.

Ђокић, Небојша и Љубодраг Поповић. *Браничевска епархија у првој половини 19. века*. Пожаревац: Историјски архив Пожаревац (Djokic, Nebojsa and Ljubodrag Popovic. *The eparchy of Branicevo during the first mid of 19th century*. Pozarevac: Istorijski arhiv Pozarevac), 2005.

Јовановић, Миодраг. „Историзам у уметности 19. века.“ *Саопштења* (Jovanovic, Miodrag. “Historism in 19th century art.” *Saopštenja*) 20–21 (1988–1989): 275–284.

Јовановић, Миодраг. „Почеци српског стила.“ *Зборник Народног музеја* (Jovanovic, Miodrag. “The beginnings of Serbian style.” *Zbornik Narodnog muzeja* XVII/2) (2004): 303–309.

Кадијевић, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина 19 – средина 20. века*. Београд: Грађевинска књига 1997. (Kadijevic, Aleksandar. *A century of searching for national style in Serbian architecture: mid 19 – mid 20th century*. Beograd, 1997).

Касалица, Владислав, „Саборна црква у Пожаревцу.“ у: *Споменица Смедеревља и Браничева 1*, Смедерево (Kasalica, Vladislav. “Orthodox cathedral in Pozarevac.” in: *Spomenica Smederevlja i Braniceva 1*, Smederevo) (1997): 60–71.

Коларић, Миодраг. *Класицизам код Срба*. Књ. 2, Грађевинарство. Београд: Просвета (Kolaric. Miodrag. *Classicism in Serbs*. Vol. 2, Architecture. Beograd: Prosveta), 1967.


[5] На овом податку захваљујем колегама из Регионалног завода за заштиту соменика културе у Смедереву. Вид.: *Одлука Скупштине општине Пожаревац о проглашењу Саборне цркве светих арханђела Михаила и Гаврила у Пожаревцу за непокретно културно добро – споменик културе*, бр. 633-25/90-01, 16. марта 1990. у Пожаревцу.

Лазић, Мирослав. „Саборна црква у Пожаревцу у светлости архивских извора.“ *Саборност – теолошки годишњак* књ. 4 (Lazic, Miroslav. “Orthodox cathedral in Pozarevac in the light of archival sources.” *Sabornost – teoloski godisnjak* knj. 4) (2010): 273–310.

Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у 19. веку – систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Makuljevic, Nenad. *Art and national idea in 19th century – The system of European and Serbian visual culture in the service of nation*. Beograd: Zavod za udzbenike i nastavna sredstva), 2006.

Манојловић, Мирољуб. *Пожаревац од турске касабе до српске варошци 1804–1858*. Пожаревац: Народни музеј Пожаревац (Manojlovic, Miroljub. *Pozarevac from Turkish kasaba to Serbian small town 1804–1858*. Pozarevac: Narodni muzej Pozarevac), 2005.

Недељковић-Пипер, Јелена. *Историја пожаревачког краја од 1815. до 1839. године*. Пожаревац: Народни универзитет у Пожаревцу (Nedeljkovic-Piper, Jelena. *The history of Pozarevac county from 1815 till 1839*. Pozarevac: Narodni univerzitet u Pozarevcu), 1957.

Несторовић, Богдан. *Архитектура Србије у 19. веку*. Београд: Арт прес (Nestorovic, Bogdan. *The architecture in Serbia in 19th century*. Beograd: Art pres), 2006.

Ортајли, Илбер. *Најдужи век империје*. Београд: Српска књижевна задруга (Ortajli, Ilber. *The longest century of an empery*. Beograd: Srpska knjizevna zadruga), 2004.

Перуничић, Бранко. *Град Пожаревац и његово управно подручје*. Београд (Perunicic, Branko. *The city of Pozarevac and its municipality*. Beograd), 1977.

Попов, Чедомир. *Источно питање и српска револуција 1804–1918*. Београд: Српска књижевна задруга (Popov, Cedomir. *The eastern issue and Serbian revolution 1804–1918*. Beograd: Srpska knjizevna zadruga), 2008.

Поповић, Михаило. *Историјска улога Српске цркве у чувању народности и стварању државе*. Београд (Popovic, Mihailo. *The historic part of Serbian church in maintaining the nationality and constituting the state*. Beograd), 1933.

Пурковић, Миодраг. *Пожаревац*. Пожаревац (Purkovic, Miodrag. *Pozarevac*. Pozarevac), 1934.

Станојевић, Маринко. *Кнез Милош и Агатангел митрополит београдски*. Ниш: штампарија „Св. Цара Константина“ (Stanojevic, Marinko. *Duke Milos and Agathangel metropolitan of Belgrade*. Nis: stamparija “Sv. Cara Konstantina”), 1929.

Тимотијевић, Мирослав. *Црква светог Георгија у Темишвару*. Нови Сад: Матица српска, 1996 (Timotijevic, Miroslav. *The church of St. George in Temishvar*. Novi Sad: Matica srpska, 1996).

Фелдић, Драган. *Стари Пожаревац – здања, неимари, житељи*. Пожаревац: Компромис СЛ (Feldic, Dragan. *The old Pozarevac – buildings, constructors, inhabitants*. Pozarevac: Kompromis SL), 1992.

Jovana Kljajević

## ARCHITECTURE OF THE EPISCOPAL CHURCH IN POZAREVAC

### Summary

Despite the long-standing aspiration of the Ottoman invaders to destroy the symbolic center of the existence of a nation, Serbia after the Second Serbian Uprising with its architectural enthusiasm sends a message to the enemy that the memory cannot be erased. Saborna Church in Pozarevac is one of the many church buildings of restored Serbia that were built under the initiative and patronage of Prince Milos Obrenovic. The temple is built in a historic moment as the final piece of architecture, but during its existence had been shaped and adapted to the demands of the time. The church was built in 1819, the porch with a bell tower was later added during the fifties of the 19th century, and the Western portal during the thirties of the 20th century. Considered in whole, the area of the temple has retained architectural features that it had when founded, but during its evolution significant interventions were performed repeatedly and the temple took on a whole new form. The architectural concept of the temple of the Holy Archangels Michael and Gabriel had its development phase of a simple single-nave building, built in the tradition of Balkan

architectur, and the acceptance of Western European architectural concepts embodied in the building with a bell tower . In this paper, we analyzed the architecture of the building, pointed out the significance of the reconstruction that influenced the architectural shaping of the temple, and reviewed the relevant entities and socio-historical factors that have conditioned the design of the temple. The church of the Holy Archangels Michael and Gabriel in Pozarevac, at the proposal of the Regional Institute for Protection of Cultural Monuments in Smederevo, was declared the immovable cultural property on March 16th 1990.

Keywords: 19th century, Prince Milos Obrenovic, Pozarevac, church, architecture.

UDC 72(497.11 Negotin)

IGOR BOROZAN
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper
borozan.igor73@gmail.com

# Aesthetical Spatialization of the State and Creation of New *Place of Memory*: King Peter's Square in Negotin*

ABSTRACT: The King Peter's Square and the Monument to the Fallen for Liberation and Unification 1912–1918 in Negotin represents one of the most monumental spatial entities on the territory of the former Kingdom of Yugoslavia. Social, ideological and political circumstances have generated the morphology and symbolism of this landscape Square (garden) formed in 1930. The Square is formed in accordance with the discourse of the unitary state and the practice of the reconstitution of integral Yugoslavism. The creation of a monumental Square is materialization of the process of creating a provincial town in an *imaginary* space of a centralized state. Consequently, a new place of memory was formed, based on multiple memory layers: French–Serbian friendship, memory of the Great War, heroism of the Serbian soldiers …
KEY WORDS: Great War, French–Serbian friendship, King Peter's Square, Monument to the Fallen for Liberation and Unification 1912–1918, place of memory.

In the light of the research on visualization of the political inscenation, an important role is given to the political iconography (Warnke 2001) a research branch that analyzes and deconstructs the visual strategies of political actions from the art history perspective (Hauenfels 2005: 101). The political iconography research is focused on all forms of expressions of political will (Hauenfels 2005: 101), and those are not reserved exclusively for fine arts, but they also underline the other branches of media: ephemeral forms, urbanism, ceremonies... The sensory reception as a communication device is set in the focal point of the study on the operation of a particular political statement and its propaganda effects. Regardless of whether the actual effect of visual language in relation to the potential recipient could be empirically determined, the researchers inclining to the methodology of political iconography believe that

* This paper is created within research project of the Ministry of Science and Technological Development of the Republic of Serbia named *Images of Identity in Art and Verbal – Visual Culture of the Modern Age*, № 177001.
I take this opportunity to thank Dr. Aleksandar Kadijevic and Dr. Aleksandar Ignjatovic for valuable advices. I'm thankful to Nikola Plavsic and Milorad Grbovic.

the communication power of the visual language inevitably shapes reality (Hauenfels 2005: 102). The objective of political iconography is to observe visual images as active agents placed in the space between the patron and the recipient of that particular message (Warnke 2001: 2). The aesthetic value as a mean of charismatic (political) discourse confirms the agitated (mobilizing) effect of a visual work. Within political space of values and desires, there emerges the assumed communicability of a political message. Patrons and performers come to the decision about the appearance and function of a work, but it doesn't remain unquestionable, rather is synchronized with the supposed hopes and expectations of a recipient, thus confirming the functionality of a visual expression.

Public spaces have played an important role in shaping the system of visual culture in the 19th century Serbia (Макуљевић 2006: 255–259). The urban development of cities (Максимовић 1978), architecture (Кадијевић 1996) and memorial culture have defined a whole new urban areas modelled after European cultural models (Макуљевић 2006: 255–256). Mapping of spaces and urbanization of cities were based with the objective to cause the broadest possible unity of social structures (Макуљевић 2006: 3–14). State structure and basis of the 19th century visual culture have largely rested on the idea of the nation as one of the main cultural structures (Макуљевић 2006: 2006: 3–14).

On similar grounds, the state spaces were formed at the territory of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes in the interwar period. Above all, the establishment of the Kingdom of Yugoslavia in 1929, called for the strong spatialization of all state domains in a unique idiom. The new Yugoslav reality was based on the construction of its own places of memory, designed usually with the idea to confirm the legality and legitimacy of the monarchical form of government. At the same time the cultural project of *integral Yugoslavism* has contributed to the strengthening of the new Yugoslav narratives that were intended to outline the new and unique collective identity (Димић 1997, 1: 247–328). Mapping of cities and their symbolic topography were based on the practice of memory reactualization and its transformation into a system of selective memory (Kuljić 2006). The newly modelled squares and monuments were designed as new *places* of memory (Nora 1998), that took certain coexistence or an entire metamorphosis of the existing Serbian memorial topoi transforming them into the new Yugoslav visual agents of remembrance. The artistic endeavours have become a paradigm of constructing the new Yugoslav identity and pledge of its continuous reinvention (Ignjatović 2007: 17–42). At the same time, the old topoi that were reactualized and replenished with new content, have become *places of memory* of Yugoslav *reality.*

## OLD PLACE OF MEMORY: MARKET SQUARE IN NEGOTIN

Among other potentials, spatialization of a city (Hesse 1987: 517–552) is based on the definition of an urban space as a political and aesthetic category (Dünne, Günzel 2006). Mapping of the city is based on an active communication consensus among the makers of the city hub, which eventually leads to the constitution of the symbolic topography of spatial habitat.

Negotin, today in the south – eastern part of the Republic of Serbia, is a historical centre of the area of Negotinska Krajina (Станојевић 1980: 57–153). After the collapse of the first Serbian uprising in 1813, the city was re-incorporated into the Ottoman legal system, and,

finally, in 1833 via diplomatic action of Serbian Prince Milos Obrenovic, it was included within the young Principality of Serbia. During *the long 19th century*, the city was the subject of *inserting* the ideas of Serbian state and its cultural politics (Борозан 2006: 114–130; Макуљевић 2007: 75–78; 2012: 25–26). In the battles of nations, as a paradigm of the 19th century societies, the position of boundary towns was determined, and therefore strongly ideologically defined. Simultaneously with the process of nationalization of Negotin, there lasted a procedure of its dynastyzation. The Obrenovic family was constantly affirming its dynastic cult in Negotin. The reveal of monument to Prince Milos Obrenovic in 1901 in Negotin, a work of Djordje Jovanovic, has sublimated the propaganda activities of the Obrenovic dynasty (Борозан 2006: 237–288). The figural composition of the mythical ruler was placed on the rim of Market Square opposite the entrance door of the Cathedral Church. Therefore, the visual symbol of the ruling family *is inserted* in the structure of the city, and its undeniable charisma was in a relation to the process of re-establishing confidence in the shaken regime, embodied in figure of King Aleksandar Obrenovic, the current sovereign and the last monarch of the Obrenovic family.

The archive photography (fig. 1), created in the first decade of the 20th century (Плавшић 1987), indicates the place and functioning of the monument in the very city core. Its functionality was of a periodical character since the Square would have revived during the market days, when the empty space would have transformed in a field of exchanging goods and products (Борозан 2006: 372–373). The monument to Prince Milos, located at the rim of the Square, was conceived as a symbolic and focal point of the separation of the *empty* space and the main street (avenue), indicating by its darting course the progress and rise of the Negotin citizenship revealed in the newly opened stores and shops (Максимовић 1978: 115–122), located along the main street (carsija district).

Fig. 1. Market Square in Negotin, beginning of the 20th century (Museum of Krajina in Negotin)

## NEW PLACE OF MEMORY: KING PETER'S SQUARE IN NEGOTIN

The murder of King Aleksandar Obrenovic in 1903 marked the beginning of a systematic process of obliteration of the Obrenovic dynasty. The new Karadjordjevic dynasty has constituted *its own* symbols, while the *places of memory* of the previous dynasty lost their contents. A

devastation of monumental heritage had occurred during the Great War on the territory of Southeast Serbia. In a classic act of memory obliteration, the monument to Prince Milos in Negotin was destroyed when the Bulgarians deconstructed it in 1916. The end of the Great War and return of the Karadjordjevic dynasty did not lead to the restoration of that monument. So after *external* memory obliteration there was also internal memory elimination, defined as a *passive denial of domestic* memory loci.

The process of the memorization of the Great War in between (Winter 2014), was based on a network of military memorials (Koshar 2000: 80–172). The Great War paradigm marked the first decade of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. There was a living memory of the fallen heroes and grandiose war saga, particularly within the Serbian ethnic corps (Pintar Manojlović 2014: 134–138), which was merged in the collective memory of all Yugoslavs in the official discourse of Yugoslavism. It was the cult of the fallen soldiers, as a kind of a time paradigm (Moose 1990: 70–106), that defined, among other things, the memory network of the new state residents, visualized in a number of war memorials.

One of the main structures (myths) in the memory system of the Great War is related to the *idealization of allies* (Pintar Manojlović 2014: 171–196), which is concretized in the discourse of Serbian-French war friendship (Pintar Manojlović 2014: 1997: 171–173). During the second and third decades of the 20th century, the political and cultural discourse of the new state relied on an imaginary Concordia between two nations (Димић 1997, 3: 186–204), whose content was permanently being filled with engaged connotations in relation to the geopolitical circumstances.

The cultural and political shift towards France as well as the Francophony that was more and more pronounced in those parts of the Kingdom of Yugoslavia inhabited by Serbian population, had caused Vojislav V. Rasic, an active patriotic worker and Chief of Krajina District, to launch an initiative for raising the monuments around Krajina in memory of the fallen villagers – *fighters for free and united Kingdom* (Рашић 1930: 217). The committee for raising the monument in Negotin, led by Vojislav V. Rasic, announced in 25 October 1923 a competition for raising the monument to the fallen heroes in Negotin. The Committee started gathering donations for the Monument that was to be executed on the basis of the preliminary draft of Vojislav V. Rasic. Engineer Bora Lazarevic, Mayor of the city of Negotin at the time when the Monument was revealed, was awarded at the public competition for raising this Monument (Рашић 1930: 218).

The monument was created with an idea to commemorate the triumphal entry of the French troops in Negotin in 1918. After the breakthrough of the Salonika front, the joint forces of the French and Serbian army progressed towards Serbia (Станојевић 1980: 226–228) and under those forces acted also the 13th Regiment of Negotin *Hajduk Veljko.* French general Gambeta entered the Negotin triumphantly in 12 May 1918. He was at the head of the French army cavalry brigade which operated under the Colonial (Moroccan) Regiment, when in a violent onslaught had pushed the Bulgarian troops away from the city, which marked the beginning of memorization process of his heroic deed.

The following year, on 24 August, there was a ritual for laying the foundation stone (Станојевић 1980: 228–229). According to the usual protocol, the ceremony culminated at the moment when Vojislav Rasic had laid the foundation stone placing in it a parchment *Memorial Document*. Afterwards, Rasic read the text of the *Memorial Document*, stressing the friendship

between Serbian and French people and pointing out the assiduity of the people of Krajina, whose funds were essential for beginning the process of realization of raisin this monument. The reading of the Memorial was completed by joint exclamation of the gathered people: *Let it be to the glory and praise of the fallen! Let it be to the pride and encouragement of the alive*, which has once again highlighted the moral-didactic character of the monument (Антић 1930: 5).

The substantiation that Rasic is a conceptual creator of Monument in Negotin is materialized in the form of ekphrasis that the author has eventually published in *Sokolijada* (Sokol movement book of poems):

> In the form of four – sided pyramid with a bottom width of 5m and height of 9m all made by Stublin and Vidrovac stone and concrete also: in the lower part there is a pipe through which water runs, a bit more around a large bronze double-headed eagle is found and at walls there is a medallion of King Peter the Great and heroic general Zuin Gambe, who was the first with his African cavalry to enter the Krajina and set it free; then there are medallions of Serbian and French soldiers. Below those images, there are around 11 large panels where the names of 260 Negotin warriors are carved and at the board there are 14 names of brotherly French soldiers (Рашић 1930: 217)

The pyramid structure of the monument (fig. 2) clearly suggested the apotheosis of the fallen soldiers (heroes). The martyrs of the nation, whose names were carved at the pedestal of the monument, without hierarchy specifically emphasized and subordination particularly pronounced, have significantly confirmed the democracy of the concept based upon the idea of a *unity in death* (Mosse 1990: 70–106; Pintar Manojlović 2014: 115–170). Additionally, the dedication to the fallen is defined on the sides of the obelisk, highlighting the characters of Serbian and French soldiers shaped as medallions. The presentation of typical, impersonal profile figure of a *soldier*, have risen above the personal identity of each fallen hero to the level of an idea. Particularly, the typical image of Serbian soldier in a uniform was generally accepted symbol at the territory of the Kingdom that was predominantly inhabited by Serbian people. The other two medallions, located on the front and back of the monument have also been seen as a function of Serbian-French friendship.

Fig. 2. Monument to the Fallen for Liberation and Unification 1912–1918 (1930), contemporary photo, photo by Igor Borozan

Thus, the images of General Gambeta and King Peter shown in half profile have risen above personal characteristics of two historical figures, becoming visual personifications of the two friendly nations. Those four medallions have defined the essence of the monument that became a symbol of friendship between the two nations and a pledge of the current political alliance. The representation of political friendship, as one of key structures in the political vocabulary, has paradigmatically marked a *value* of the Monument in Negotin.

The monument was completed in 1929 in famous art workshop of Franta Aniž in Prague. The final price of this monument amounted to 250.000 dinars which was significantly more than the originally planned 120.000 dinars. The monument was revealed on 12 October 1930, sublimating within it all of the war memorials in the villages of Krajina, erected during the third decade of the 20th century (Благојевић 2014: 108–110), and we particularly point out the unveiling of the monument in Zajecar (Аноним 1929: 3) and in the village of Slatina next to Zajecar during the year 1929 (Аноним 1929: 9).

Six years have elapsed since the original idea of erecting the Monument to its final reveal. We can assume that the drive to complete the monument could be found in the political and social climate within the country. The personal regime of King Alexander Karadjordjevic, introduced on 6 January 1929, has initiated the process of an overall *unitarization* of country, defined by an act of renaming the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes into the Kingdom of Yugoslavia resulting also in formation of Moravska Banovina where Negotin fit in. The new name of the country, adopted on 3 October 1929, coincided with the political and cultural paradigm of *integral Yugoslavism.* The need for order and stability in the country was evident. The fragile Yugoslav union, weakened by growing ethno – nationalism, had to find integrative idioms where the shaken Alliance of Serbs, Croats and Slovenes were supposed to be based.

A consensus of wishes and desires has to be imposed *from the above* and for that purpose the monumental culture was engaged. It was during those years that the genuine monument mania gripped the Yugoslav cultural space. The propaganda character of monumental culture was placed in service of defence of national unity and the monarchy as a whole, while the stability of the shaken the regime was defended by invention of tradition. Furthermore, it was a discourse *on political friend* that was placed in service of modern and strategic featuring of the state's elite. During the third decade of the 20th century, Serbia witnessed the strong political moving towards France which eventually resulted in strengthening cultural ties with *historical wartime ally.* The introduction of French classes on 26 March 1925 in all public schools marked clearly a new cultural re-evaluation. The confirmation of the new wave of francophone and its association with the idea of integrated and unitary Yugoslavism was sublimated on 11 November 1930, by the act of consecration of Monument of Gratitude to France in Belgrade (Тимотијевић 2004: 163–169).

The above mentioned reasons were certainly to speed up the process of shaping the Monument in Negotin, which was dedicatedly coinciding with the completion of the monumental King Peter's Square in Negotin, as a final destination of this military memorial. The unveiling of the Monument in Negotin was accompanied by a large patriotic spectacle. The commemorative culture memory of the fallen martyrs of the nation (Gillis 1994: 3–26) was placed in service of the engaged memory on war heroes and on their immortal deeds. A sham pathos of the ephemeral spectacle as further confirmed by highlighting the many Yugoslav

and French flags and coats of arms, which have adorned festively decorated arches and masts (fig. 3). The distinctive character of this mass spectacle, in addition to tens of thousands of anonymous participants, was given by a presence of senior civilian and military representatives of the Kingdom of Yugoslavia. The special, almost kind of a sentimental pathos of the entire spectacle took place at the time when at the ceremony arrived Professor Laurent, President of the French War Veterans from the Salonika Front and the widow of General Gambeta.

Fig. 3. Unveiling of the Monument to the Fallen for Liberation and Unification 1912–1918, 12 October 1930 (Museum of Krajina in Negotin)

The speech delivered by Bishop Emilian of Timok was a paradigm of the *spirit of celebration*, sublimated in an attempt to carry out a partial *transfer* of Serbian ethnicity into the domain of unitary and somewhat indeterminate Yugoslav (supra) identity, where the words of the bishop were rooted:

> This monument that's being consecrated today is an evident symbol of gratitude for all that ours and French fellow soldiers have done to save our motherland. They showed their power, they expanded their homeland and they laid down their lives for the unification of our Kingdom. Hence, let us swear that we will be eternally sacrificing for King and Fatherland (Antic 1930: 5).

The famous fallen heroes who were commemorated in the form of an obelisk became a pledge of maintaining *the new* Homeland and its King and an agent of upholding national patriotism and dynastic loyalty. Serbian victims from the Balkan Wars were inserted into a single *narrative of liberation* which is sublimated in the official *name* of memorial in Negotin: Monument to the Fallen for Liberation and Unification 1912–1918. Dissimilar objectives and divergent ideals of the fallen soldiers were infused in the official narrative of the required and determined unification of Serbs, Croats and Slovenes. This concluded the process of assigning the various names to the monument in the period prior to its disclosure: *War Memorial*, *Monument to the Killed Villagers – Fighters for our Freed and Unified Kingdom*, *Monument to the Fallen Negotin Heroes for the Liberation and Unification of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes*.

After the ceremony, the gathered proceeded in the procession towards the monument to Hajduk Veljko (Борозан 2006: 155–157).[2] Thus once again, that provocative question on the

[2] The monument in the form of an obelisk was revealed in 1892 and it is the work of sculptor Djordje Jovanovic.

disintegrative ethnically conceived nationalisms was avoided. The regional tradition is taken into account to a certain extent and then dissolved into a new supranational identity. The mythical hero of Serbian nation is *introduced* in the new Yugoslav pantheon turning into an agent for construction of a unified Yugoslav being whose core is based on a heroic, now largely military musculous spirit.

The culmination of the celebration took place at Hajduk Veljko stadium, when the local branch of the Sokol Association in collaboration with Zajecar Sokol Society members performed a rally (Антић 1930: 5). The military spirit of this celebration was further confirmed by the Sokol meeting. The Sokol members brought to the core of this cultural program a pronounced idea of shaping a healthy body and mind, as the basis of the constitution of the ideal and racially determined Yugoslavs (Ignjatović 2007: 399–426). The Sokol movement as an ideological standpoint and physical expression was institutionalized in a series of legislative acts in 1930. The heterogeneous associations were incorporated into the standardized state space[3] and its conceptual credo was coordinated with the *real* political state course and its tendency to foster a sense Yugoslav patriotism among the inhabitants of Yugoslavia (Димић 1997, 1: 432–464). The ideals of Sokol movement have also set rules for the shaping of public spaces, exerting particularly large influence to the form of architectural practice in the spirit of Yugoslav ideology (Путник 2014). It is in this context that we could observe the actions of Vojislav V. Rasic, a creator of the Monument and one of the possible ideologists of ephemeral spectacle in Negotin. Rasic was a prominent member of the Sokol movement, and therefore it is not surprising the spirit of the *Sokol slet* marked the ceremony of the revealing of the monument in Negotin. The Sokol character of the celebration has also been immortalized in the so-called *Sokolijada* (Рашић 1930), a collection of Sokol poems which was prepared by Rasic, and distributed immediately prior to the start of the great Negotin celebration. Inspired by the Monument, Rasic also published in *Sokolijada* his own patriotic song (Рашић 1930: 215–217).

The concept of placing the monument right in a center of a square is related to the ancient concept which has been transformed throughout the Renaissance into a form of the French Royal Square (Ricker 2011: 234–242). The Royal Square (Place Royale) has been understood as a political and aestheticized field (Verspohl 1987: 307–333), which has demonstrated the power of the monarchy, made out of the unique relationship between the square and the monument. The Royal Palace has exemplified the power of the absolute monarchy and the strength of its monarch. The glory and the simplicity of the formal structure of the square, as a paradigm of the state modernization and its self rhetorical aesthetisation, reflected the power of the centralized state structure (Köstler 1996: 131–148).

After January 6, 1929 the Kingdom of Yugoslavia became an integral unison space. In reference to the recommendations of King Alexander Karadjordjevic and major state structures, the new reality was supposed to be based on order, organization and absolute equality of all state subjects. The order and discipline were imagined as a basis for the new state, which was to oppose the tribal nationalisms. In contrast to the ethnic forces of disintegration and *corrupt* politicians, a new image of projected golden future appeared, sublimated in the biggest of all

[3] During 1929 and 1930 a series of legislative acts provided the stronger nationalization of Sokol associations. The final process of unification was codified by the Statute on Organization and Existence of the Sokol of the Kingdom of Yugoslavia / 15. 2. 1930).

Yugoslavs – King Alexander. The imagined future was based on the idea of progress and prosperity in which all state entities became loyal citizens, inspired by the strong feeling of patriotism.

We could also use such a context to understand the ambitious endeavor of shaping the King Peter's Square in Negotin. Its spatial (Мандић 1953: 475–4) and typological determination (Djokić 2009: 312–318) allowed the access to its symbolic content. The definition and placement of a giant space (Square) in a small town highlighted the symbolic essence of this endeavor that did not correspond to the real spatial determinants and relationships of the city micro spaces. The panoramic shots of the King Peter's Square in Negotin (fig. 4, 5) taken in the years after the unveiling of the Monument portray in a comprehensive way the idea of the new state order. The concept of the Baroque Square (garden) in period of Louis XIV was based on the idea of totality (Schneider 2008: 101–112). All of the structural elements in the Square construction, such as state entities were imagined as parts of an infinite system. Every partiality had to be overcome and all the subjects involved have had to be melted in an endless continuum of the state body. Blaise Pascal and René Descartes thesis on the infinite and immense God (Absolute) has paradigmatically defined the state organization and its progressivistically toned essence. The profound spaciousness and incomprehensible infinity (infinite) of the strictly structured Baroque square (garden), was based on the idea of geometric spaciousness which was paradoxically sublimated in the central point of the space, reserved for

Fig. 4. King Peter's Square in Negotin, beginning of the fourth decade of the 20th century (Museum of Krajina in Negotin)

Fig. 5. King Peter's Square in Negotin, beginning of the fourth decade of the 20th century (Museum of Krajina in Negotin)

a monumental representation of the monarch. It was in the unity of the structural and symbolic elements (wood, vegetation) that the idea of an inscrutable and diachronically intoned perpetuity was materialized. The landscape architecture in the form of monarchical square has constituted the idea of a composite unity, in order to visualize the idea of universal order that is contained in an ideal and numerically determinable world. The Royal square, in the end, stand as a preventive force that sublimates the threat to civil order.

Garden Square in Negotin was constituted in a similar manner and in a new context. Two canonical photo records of the Square, one from the perspective of the Orthodox Cathedral (fig. 4), and the other from the perspective of the elementary school (fig. 5) show no essential difference. They show the symbolic landscape of the power in which focal center (not the physical one) stands the Obelisk dedicated to the fallen heroes. There is an evident symbolism of this representative section of the park. The Obelisk as a solar symbol with its radial rays in the form of path points to the universalism of the state. If the original meaning of the Monument was determined by the Serbian *content*, now it was partially transformed into a vital Yugoslav idiom. The Square was *determined* by the Monument, which has gained a new and contemporary meaning, making its content drastically modified and adapted to the new circumstances.

The extension of the Square (Park) with a series of regularly planted vegetation additionally confirms the hieratical universalism of the new state order. A series of symmetrically arranged trees symbolizes the policy of law and order as one of the dominant within the system of the ideas and understanding of the *spatial order* of the time (Scmitt 2006: 409–419). The entire area turns into a geometrical and performative symbol which pulsates in accordance with the required state organization, and makes the legal – historical concept of the state visible (Scmitt 2006: 414). The State governance (Landeshershaft) with its rule of law (imperium) extends outwards (the other countries) and inwards (land rights and property rights within one's country). Thus, the state property is visualized in the form of a regional Square expressing the idea of spatialization of the region into a single national idiom. Both panorama views of the King Peter's Square in Negotin confirm the continuous space concept (Warnke 1994: 35–36) and verify the diachronic essence of the infinite topos based on the re-actualization of

the past and its processing into the domain of the future (Тимотијевић 2010: 111–136). The optimistic vision of a new state pattern was materialized in this infinite space, which surpasses topographic representation of Negotin environment (view on Badnjevo and Bukovo) turning it into a space of the entire state.

The performative power of the Square is further corroborated by an insight into the central axis of the Obelisk, Negotin church and elementary school which create a unique and symbolic focal theater of power, shaped by the idea of confirming the legitimization of the state organization. Despite its formally intoned monumentality, King Peter's Square, does not entirely convey the impression of a neoclassical architectural and sculptural spatial area. During this period, the public sphere of the individual states with undemocratic polity was marked by the process of shaping the manifestative stages of power (squares), made to draw attention to the preventive and threatening force of the state repression (Curtis 1999: 52–64; Ricker 2011: 241). Planted vegetation as an homage to the French landscape architecture provided for the central Negotin square to be perceived as an aestheticized and artificial artistic field, according to Branko Lazarevic, a leading francophone in Yugoslavia of that period (Јеремић 2005: 218–236). His brother, Bora Lazarevic, an engineer and president of Negotin Municipality, was the chief ideologue of the new city regulation and the expected mastermind of the metamorphosis of the main square in Negotin. French garden has been conceived historically as a democratic locus based on a rational understanding of the world (Brajovic 2012: 76–77). This kind of understanding the landscape architecture that was apparently accepted for the design of King Peter's Square, has softened to certain extent the suggestiveness and imperial monumentality of the space, providing it a perception of a *picturesque – styled* space despite its enormous dimensions (Брајовић 2012: 75–80).

Strictly coordinated plantation of trees transformed the Square into memorial *place of memory* to the fallen martyrs of the nation (Mosse 1990: 43–87). The concept of military cemetery, defined after the World War I, was based on hieratically planted trees. The unification and union of the plantations stood for the democratization of the fallen soldiers, who became the subject of a quiet contemplation in this kind of park – garden memorial areas. (jardins funèbres). The Square in Negotin finally assumed feature of commemorative spatial area in which focus stood a monumental memorial (obelisk). The Enlightenment discourse on *democracy of the asleep* is transformed into a new military spirit, based on the concept of order, discipline and military equality that corroborates the thesis that the army is the foundation of the social organization.

Comparison of the King Peter's Square and the Old Market Square in Negotin points to a radical change in the understanding of the aesthetics of space confirming the emancipating and modernization nature of the new Yugoslav state. Serbian tradition has remained undoubtedly vital even within new political and cultural spaces, but with time, it was filled with new identity contents. The obelisk in honor of Serbian – French friendship became an inter symbol set between old traditions and new narratives shaped upon the concepts of a unitary state and universal nature of monarchical polity. Thus the Square in Negotin was defined as a distinctive *aesthetic--political space* and place of pervasive identities (Serbian, Yugoslav, Krajina – local). The utopian vision of the Square has confirmed the practice of state intervention in the cultural policy of the Kingdom of Yugoslavia, which developed towards *monumentality* of the artistic practice.

## CONCLUSION

The transformation of the square in Negotin could be understood as part of a complex urban development and transformation of the 19th century squares into the new spatial forms, characteristic for the interwar period. The Market Square, established in the second half of the 19th century has been defined by dual typological definition. The Market Square, flanked by the Orthodox Church belongs to the type of squares with a church, since it was this monumental religious building that defined that huge open space (Đokić 2004: 71–73). At the same time, its commodity and a monetary character, allows us to categorize it as a market square, determined by its functional purpose. The content of Market Square has undergone a significant modification during the interwar period, and it was not only of a formal nature, embodied in the shift of its name. The King Peter's Square as a new morphological and symbolic central urban area, defined by greenery along with a monument in the form of an obelisk, was finally molded in 1930. Shape of a right angled trapezoid, with relaxed elongation towards southeast, makes this central space of Negotin almost a standard type of squares defined by its regular geometrical shape. Visual correspondence based on direct axis connection between the Monument and Elementary school, as a dominant spatial object (Đokić 2004: 142), confirms further the classification of the Square in a category of practically exact geometrically shaped spaces. The elongated architectural object, in association with the shape of the Square, adds to the impression of somewhat scenery, and so to some extent it tones down the undeniable monumentalism of the architectural – spatial area. In accordance with functional definition of an urban space, the Square could be also conceived as a social center of the city community (Đokić 2004: 189–190), as well as the space of representation of the local community. The urban contents makes it primarily a park square (Đokić 2004: 18–188), which isn't just a green oasis, but rather a complex aesthetic and politically coordinated green entirety, based on manifestation of basic social structure: nation, monarchy, army. In accordance with its position within the city habitus, the Square in Negotin is from the perspective of critical historiography typologically defined primarily as a radial type of the urban matrix with incorporated structures of a privileged status (Đokić 2009: 312–317). The spatial definition of the main square in Negotin and its significance of a focal point in which the greater number of roads instill, make this market typologically determined, which could be noticed whether its oversized area is an outcome of planned or unplanned urban formation of the city squares in Serbia during the interwar period. In spite of the undeniable morphological parallels with squares in Smederevo (the Republic Square) and Veliko Gradište (the Grain Market) (Đokić 2009: 260–261), the possibility of reading the Square in Negotin as a particular urban area isn't excluded, especially since it was defined by monumentality of the form and multilayered identity of the intertwining contents which has marked the process of its formation in the period of almost a century.

## REFERENCES


Аноним. „Споменик у рату погинулим Тимочанима.“ *Политика* (Anonym. “Monument to the Fallen Soldiers of Timok.” *Politika*) 2. 6. 1929: 3.

Аноним. „Освећење споменика палим Тимочанима.“ *Политика* (Anonym. “The Unveiling of the Monument to the Fallen Soldiers of Timok.” *Politika*) 3. 6. 1929: 9.

Антић, Ђорђе. „Неготин краљу Петру, генералу Гамбети и нашим и француским војницима.“ *Политика* (Antic, Djordje. “From the city of Negotin to King Peter, general Gambeta and to ours and French soldiers.” *Politika*) 13. 10. 1930: 5.

Благојевић, Божидар. *Неготин и Крајина 1914–1918. година. 100 година од Великог рата*. Неготин: Народна библиотека Доситеј Новаковић (Blagojevic, Bozidar. *Negotin and Krajina 1914–1918. 100 years after the Great war*. Negotin: National library Dositej Novakovic), 2014.

Борозан, Игор. *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*. Београд: Филозофски факултет у Београду (Borozan, Igor. *Representative culture and political propaganda. Knez Milos monument in Negotin*. Belgrade: Faculty of philosophy, University of Belgrade), 2006.

Брајовић, Саша и Татјана Бошњак. *Имагинарни вртови Ибера Робера*. Београд: Народни музеј (Brajovic, Sasa and Tatjana Bosnjak. *The imaginary gardens of Iber Robert*. Belgrade: National museum), 2012.

Curtis, Penelope. *Sculpture 1900–1945*. New York: Oxford University Press, 1999.

Димић, Љубодраг. *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*. Књ. 1–2. Београд: Стубови културе (Dimic, Ljubodrag. *Cultural politics of the Kingdom of Yugoslavia 1918–1941*. Books 1–3. Belgrade: Stubovi kulture), 1997.

Đokić, Vladan. *Urbana morfologija. Grad i gradski trg*. Beograd: Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu (Djokic, Vladan. *Urban morphology. City and City Square*. Belgrade: Faculty of architecture, University of Belgrade), 2004.

Đokić, Vladan. *Urban Typology: City Square in Serbia: Urbana tipologija gradski trg u Srbiji*. Beograd: Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu (Djokic, Vladan. *Urban Typology: City Square in Serbia*. Belgrade: Faculty of architecture, University of Belgrade), 2009.

Gillis, John R. “Memory and Identity: The History of Relationship.” in: Gillis, John R. (ed.). *Commemorations. The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton Univerity Press, 1994.

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

Hesse, Michael und Joachim Petsch. “Stadtpalnung zwischen Kunst und Politik.” in: Buch, Wermer und Peter Scmook (ed.). *Kunst, die Geschichte ihrer Fukntionen*. Weinheim–Berlin, 1987: 517–552.

Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga (Ignjatovic, Aleksandar. *Yugoslavhood in architecture 1904–1941*. Belgrade: Gradjevinska knjiga), 2007.

Јеремић, Драган. „Естетичка схватања Бранка Лазаревића.“ у: *Бранко Лазаревић. Сабрана дела*. Књ. 6. Предраг Палавестра (ур.). Београд. Завод за уџбенике и наставна средства (Jeremic, Dragan. “Aesthetic conceptions of Branko Lazarevic.” in: *Branko Lazarevic Collected works*. Book 6. Predrag Palavestra (ed.). Belgrade. Institute for Textbook Publishing and Teaching Aids), 2005: 218–236.

Кадијевић, Александар. „Архитектура и урбанизам у Србији од 1854. до 1904. године.“ у: Подгорац, Тодор И. (ур.). *Наука и техника у Србији друге половине XIX века 1854–1904*. Научни скуп, Крагујевац, 7–8. мај 1996. Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу (Kadijevic, Aleksandar. “Architecture and urban planning in Serbia from 1854 until 1904.” in: Podgorac, Todor I. (ed.). *Science and technology in Serbia in the second half of the XIX century 1854–1904*. International Conference, Kragujevac, 7–8th May 1996. Kragujevac: University of Kragujevac), 1996: 263–284.

Кадијевић, Александар. „Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1904. до 1941. године.“ у: Павловић, Михаило и Јелена Новаковић (ур.). *Српско-француски односи 1904–2004*. Међународни научни скуп, Београд, 18–20. октобар 2004. Београд: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Архив Србије (Kadijevic, Aleksandar. “A view at the French-Serbian links in architecture from 1904 until 1941.” in: Pavlovic, Mihailo and Jelena Novakovic (ed.). *Serbian-French relations 1904–2004*. International Conference, Belgrade, 18–20th October 2004. Belgrade: Society for cultural cooperation Serbia-France, Archive of Serbia): 163–169.

Koshar, Rudy. *From Monuments to Traces. Artefacts of German Memory, 1870–1970*. Berkeley: University of California Press, 2000.

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

Kuljić, Todor. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja (Kuljic, Todor. *The culture of memory*. Belgrade: Cigoja), 2006.

Максимовић, Бранко. *Идејни развој српског урбанизма. Период реконструкције до 1914*. Београд: Српска академија наука и уметности (Maksimovic, Branko. *Conceptual development of Serbian urban planning. Period of reconstruction until 1914*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 1978.

Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Makuljevic, Nenad. *Art and the national idea in the XIX century. A system of European and Serbian visual culture in the service of the nation*. Belgrade: Institute for Textbook Publishing and Teaching Aids), 2006.

Макуљевић, Ненад. *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*. Београд: Филозофски факултет у Београду (Makuljevic, Nenad. *Church Art in the Kingdom of Serbia 1882–1914*. Belgrade: Faculty of philosophy, University of Belgrade), 2007.

Макуљевић, Ненад. „Визуелна култура и уобличавање сакралне топографије Неготинске Крајине." у: Макуљевић, Ненад (прир.). *Сакрална топографија Неготинске Крајине*. Неготин: Музеј Крајине (Makuljevic, Nenad. "Sacred Topography in Negotin Krajina Visual Culture and Formation of Sacred Topography Negotin Krajina." in: Makuljevic, Nenad (ed.). *Sacred Topography in Negotin Krajina*. Negotin: Museum in Krajina), 2012: 7–33.

Мандић, Станко. „Неготин." у: Митровић, Михајло (ур.). *Градови и насеља у Србији*. Београд: Народна књига (Mandic, Stanko. „Negotin." in: *Cities and settlements in Serbia*. Mitrovic, Mihajlo (ed.). Belgrade: Narodna knjiga), 1953: 47–54.

Mosse, George L. *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Nora, Pierre. *Realms of Memory. The Constructions of the French Past*. I–III. New York: Columbia University Press, 1996.

Pintar Manojlović, Olga. *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Beograd: Čigoja štampa (Pintar Manojlovic, Olga. *The Archeology of memory. Monuments and identities in Serbia 1918–1989*. Belgrade: Cigoja press), 2014.

Плавшић, Никола. *Неготин са старих фотографија*. Неготин: Фото кино клуб Хајдук Вељко (Plavsic, Nikola. *Negotin in old photographs*. Negotin: Photo cinema club Hajduk Veljko), 1987.

Путник, Владана. *Архитектура соколских домова у Краљевини СХС/Југославији*, рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет, Универзитет у Београд (Putnik, Vladana. *Architecture of Sokol Halls in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes ant the Kingdom of Yugoslavia*, Doctoral Dissertation, Faculty of philosophy, University of Belgrade), 2014.

Рашић, Војислав Д. *Соколијада, збирка соколских песама*. Београд: Гундулић (Rasic, Vojislav D. *Sokolijada, a collection of sokol poems*. Belgrade: Gundulic), 1930.

Ricker, Yvonne. "Platz." in: Fleckner, Uwe and Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011: 234–242.

Scmitt, Carl. "Das Recht als Einheit von Ordnung und Ortung." in: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (ed.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosphie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006: 409–419.

Schneider, Pablo. "Raumbegrenzung als Tugendmotiv zu Zeiten Ludwigs XIV." *Zeitschrift für Kulturwissenshaften, Räume* No. 2 (2008): 101–112.

Станојевић, Тихомир. *Неготин и Крајина од 1859. до 1940. године*. Књ. 2. Неготин: Историјски архив Крајине (Stanojevic, Tihomir. *Negotin and Krajina from 1859 until 1940*. Book 2. Negotin: Historical archive of Krajina), 1980.

Тимотијевић, Мирослав. „A la France! – Подизање споменика захвалности Француској на београдском Калемегдану." у: Павловић, Михаило и Јелена Новаковић (ур.). *Српско-француски односи 1904–2004*. Међународни научни скуп, Београд, 18–20. октобар 2004. Београд: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Архив Србије (Timotijevic, Miroslav. "A la France! – The raising of the gratitude to France monument in Belgrade's Kalemegdan." in: Pavlovic, Mihailo and Jelena Novakovic (ed.). Serbian-

-French relations 1904–2004. International Conference, Belgrade, 18–20th October 2004. Belgrade: Society for cultural cooperation Serbia-France, Archive of Serbia): 163–169.

Тимотијевић, Мирослав. „Проспект манастира Крушедола у Срему: Бакрорез Захарије Орфелина из 1775. године.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Timotijevic, Miroslav. “Prospectus of the Krušedol Monastery in Srem: Copper Engraving of Zaharia Orfelin from 1775.” *Matica srpska Proceedings for Visual Arts*), 38 (2010): 111–136.

Verspohl, Franz-Joachim. “Der Platz als politishes Gesamtkunstwerk.” in: Buch, Wermer und Peter Scmook (ed.). *Kunst, die Geschichte ihrer Fukntionen*. Weinheim–Berlin, 1987: 307–333.

Warnke, Martin. *Political Landscape. The Art History of Nature*. London: Reaktion Books, 1994.

Winter, Jay. *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History.* Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Игор Борозан

## ЕСТЕТСКО УПРОСТОРАВАЊЕ ДРЖАВЕ И КРЕИРАЊЕ НОВОГ *МЕСТА СЕЋАЊА*: ТРГ КРАЉА ПЕТРА У НЕГОТИНУ

### Резиме

Политичко и естетско упросторавање Неготина започето је крајем XIX века. Изузетан стратешки положај града и вибрантна политичка историја одредили су његов симболички идентитет, умногоме заснован на стратегији политичког уписивања простора нормираног државним системом. Крајем XIX века, Пијачни трг у Неготину обележен је скулптуром кнеза Милоша Обреновића, па је велики брисани простор почео да мења своју структуру и форму. Првобитно намењен размени робе и добара, Пијачни трг је преображен у политички артифицирано поље, с идејом коначног уобличавања *новог места сећања*. Након поништења споменика палим војницима у Првом светског рату, простор трга није ревитализован, већ је дошло до његовог новог вредновања. Новонастала државна заједница, Краљевина Југославија, тежила је да културну политику прилагоди свом идеолошком програму и актуелном политичком курсу. Процес реактуализације Пијачног трга у нови простор сећања, симболично је започет његовим преименовањем у Трг краља Петра. Актом освећења споменика у славу српских и француских војника палих за ослобођење Неготинске Крајине, Пијачни трг је 1930. године коначно претворен у ново место сећања. Конституисање Моравске бановине у чијем се оквиру нашла и Крајина, поклопило се са упросторавањем новог *краљевског* трга у Неготину. Меморисање палих хероја, у оба балканска рата и у Првом светском рату, додатно је посветило трг као велики манифестациони вртни парк. Устројен по подобију француског поимања пејзажне архитектуре, Трг краља Петра у Неготину постао је својеврсни монументални просторни симбол савеза монархије и војске, на којем је почивала виталност југословенске нације. Тако је нови простор сећања дефинисао актуелну политику, потврђујући претрајавање српских традиција и њихов делимичан преображај у нову парадигму југословенства.

Кључне речи: Велики рат, француско-српско пријатељство, Трг краља Петра, Споменик изгинулим за ослобођење и уједињење 1912–1918, место сећања.

UDC 75.071.1:929 Bonnard P.
75.071.1:929 Degas E.

DIJANA METLIĆ
University of Novi Sad, Academy of Arts
Оригинални научни рад / Original scientific paper
dijana.metlic@uns.ac.rs

# Bonnard and Degas: Bathing scenes in painting and in photography

ABSTRACT: In this paper I analyze the connections between the cycles of images of bathing women in the oeuvres of French artists Edgar Degas and Pierre Bonnard. I present two diverse approaches to the same subject in painting and in photography. Degas was focused on the examination of bathing as an action. He used drawings and paintings as sequential photographic images in order to detect each phase of a figure's movement. Inspired by Degas' method of representation of bathers in the early stage of his art development, in 1925 Bonnard transformed bathing from a dynamic act to an act of meditation. The principal subject of all Bonnard's paintings, his wife Marthe, is shown isolated from the material world, focused on the bathing as a ritual which brings her mental relief and emotional freedom. Bonnard changed his approach to the theme due to: basic influences of Japanese art and philosophy acknowledged in his formative years, transient photographic practice in his mature stage, and the feeling of solitude after family's final move to La Cannet in 1926.

KEY WORDS: Pierre Bonnard, Edgar Degas, cycles of bathing, photography, movement, meditation.

## BONNARD: TOWARDS MARTHE'S BATHING

"No art could be less spontaneous than mine. One has to do the same subject ten times, even a hundred times over. In art, nothing should look like chance, not even movement" Degas (cf. Growe 2001)

"Before adding a color, painter must look at things thousand times" Bonnard (cf. Watkins 1994: 192)

In the heterogeneous opus of French artist Pierre Bonnard (1867–1947) a prominent place belongs to the paintings of his wife Marthe de Méligny in the intimate bathing scenes. Bonnard met Marthe in 1893, when they started living together, and they finally married in 1925. Bonnard's oeuvre after the wedding is dominated by images in which Marthe is the most important source of inspiration and the principal subject.[1]

[1] Bonnard's contemporaries and researchers of his work have equivocal opinions on the personality of Marthe de Méligny. In the study on Bonnard written in 1927 Charles Terrasse, husband of Bonnard's beloved sister, does not even mention Marthe. John Berger defines her as a tragically neurasthenic woman, with a constant obsession about

After studying law for three years, Bonnard began taking art classes at the Ecole des Beaux-Arts and the Académie Julian. There he met Maurice Denis, Paul Sérusier, and Edouard Vuillard who initiated the formation of the Nabis group. He entered the art scene in 1889 by winning the first prize in a competition for a poster advertising a brand of champagne. By 1893 he was contributor of *La revue blanche*, one of the most important journals of literary avant-garde in France, a monthly founded in 1889 by the Natanson brothers. During his formative years, Bonnard went through two main artistic impacts: works of Paul Gauguin and Japanese woodblock prints. He found intellectual stimulus in the philosophy of Henri Bergson (who emphasized the subjectivity of sensory experience and the significance of memory for its creation) and Mallarmé's poetry (which does not depict the object, but tries to indicate the impression it produces). Bonnard's intimate suggestion[2] is based on Mallarmé's values: objects represented in paintings are merged with space and can be defined through the visual separation of diverse decorative surfaces.

After a period (1891–1907) when he devoted to lithographs with motifs from everyday Parisian street life and to commissioned portraits, Bonnard decisively based his work on the intimate family scenes he subsequently reduced to the silent interiors occupied solely by Marthe. Watkins stresses the relation between the atmosphere of Bonnard's family scenes (understood as expression of sorrow for the lost paradise) and the nostalgic feeling in Marcel Proust's famous novel *À la recherche du temps perdu* (1994: 76). Gradually Bonnard withdrew himself into the family circle. His conscious isolation coincides with the start of the First World War, continues after the wedding with Marthe in 1925, and strengthens with the outbreak of the Second World War. Turning his eye inward, Bonnard ostensibly distanced himself from the surrounding tragedy and started his reclusive life committed to painting and to his wife Marthe.[3] In 1944 André Lhote pointed out: "Let others paint metaphysically the crumbling of old principles, the great anguish of the present-day world. Bonnard, chilly, aristocratic, skeptical, steeped in meditations full of wisdom, draws us into those impossible regions we all dream of, from which violence and fear are excluded" (cf. Fermigier 1984: 38).

Marthe's daily bathing rituals became the principal subject of series of images with a specific feeling, significantly changing over the years (from the atmosphere of serenity in the works produced till 1925, to Marthe's complete solitude of the late paintings).[4] These images were announced with the lithograph *Bath* in 1894, as well as with early Marthe's nudes (*The Indolent Woman* (1899), *Siesta* and *Marthe on a Divan* (1900)), all containing unhidden animal

washing and bathing (Hyman 1998: 130). Nicholas Watkins writes about Marthe as Bonnard's muse as well as his warden (1994: 34–36), while Sarah Whitfield has shown Marthe suffered and eventually died from tubercular laryngitis, for which a hydropathic régime was a frequent prescription in France (Hyman 1998: 28).

[2] Mallarmé (1842–1898), major French symbolist poet, wrote about the separation of the immediate or unrefined word on one hand, and the essential word, on the other. According to Mallarmé, the enjoyment of the poem lies in the gradual guessing. To suggest the word, that is the dream (Hyman 1998: 37).

[3] By attentive examination of Bonnard's paintings, a feeling of anxiety is so movingly evidenced by the self-portraits of the 1930's and 1940's. The artist's body is skinny, his face is shadowy, while the eyes are replaced with deep, black slits. These features suggest Bonnard's sorrow caused by social circumstances, as well as by the pressure of Marthe's frequent disorders.

[4] The change of mood was possibly induced by worsening of Marthe's healt, or because of the sudden death of Bonnard's mistress Renée Moncahty. When in 1923 Bonnard finally told Renée that he would not be able to leave Marthe, she commited suicide. It remains unclear whether she shot herself or died in the bathtub, where Bonnard found her body when visiting Rome. Hyman stresses that after Monchaty's suicide, Bonnard's involvment with Marthe seems to have been rekindled in a new way, as a kind of convergence, almost an infection (1998: 130).

eroticism: she is shown as a seductive girl enjoying her body alone, or in front of invisible observer. Unconcealed, freely enjoyed sexuality is emphasized in the lithographs for two books of poetry commissioned by Ambroise Vollard in 1900 and 1902: for *Parallèlement* by Paul Verlaine and *Daphnis and Chloé* by Longus. Such works are rare in the later oeuvre. From 1907 Bonnard takes new, intimate look at his future wife, focusing on the ritual which becomes her compulsive (and therapeutic) necessity.

Fig. 1. Bonnard, *Marthe in the Tub*, 1908.

After 1897 Bonnard experienced a new challenge of instantaneous photography (snapshot)[5], which caused certain structural changes in the paintings of his bathing cycle. By 1916 Bonnard made approximately two hundred photographs, presented in public in 1987 in the Museum d'Orsay in Paris. These achievements reveal a complex relationship between Bonnard's painting and photography: some of Marthe's nude studies taken in the interior of Parisian apartment during 1899 and 1900 or in the garden of Montval near Marly-le-Roi served as preliminary studies for illustrations of Verlaine and Longus. However, when compared with the paintings, the rare snapshots of Marthe's bathing (from Vernouillet) indicate Bonnard's unusual spatial configuration, and call attention to the limitations of photographic methods used in the process of its arrangement. In the well-known snapshot taken in 1908 (fig. 1), Bonnard shows nude Marthe in the black shallow tub, her head lowered, with a backlight coming from the door, creating sfumato around her body. She is pushed in the center of a deep space, due to the blurred foreground unpredictably covered by artist's hands or darkened because of a sudden movement. Unlike the snapshots of Marthe in Montval, where she is absorbed by nature, in the Vernouillet photograph Bonnard gives his muse monumental presence, shooting her from the floor level.

Comparing this snapshot with the similar subject of the painting *Crouching Nude in the Tub* (1912, fig. 2), one can notice that now Bonnard does not use a photograph as a visual source for his painting compositions: Marthe's body is flattened in the round basin, shown from an extremely high point of view, while the space, structured around diverse decorative planes, preserves a three-dimensional quality thanks to the verticals of the side walls belong-

[5] Snapshot became a popular art form among the artists of the Nabis group, just after Kodak company introduced the first amateur camera in public in 1888. Some of the artists used unexpected visual results of snapshots in their painting (cutting, blurring, overlapping). Interconnections between photography and painting of selected members of the Nabis group were presented at the exhibitions in Amsterdam and Washington DC in 2011–2012.

Fig. 2. Bonnard, *Crouching Nude in the Tub*, 1912.

ing to the peripheral vision.[6] It is certain that Bonnard's aim was not to transfer photography on canvas, but to use it as an independent art form with formal characteristics he would later adopt in his painting: optical distortions, high and low angles, effects of light contrasting, fragmentation. The most distinctive examples of this extraordinary appliance of photographic cropping in painting is seen in *Large Nude in Bath* (1924), *Large Blue Nude* (1924) or *Getting out of the Bath* (1926–1930). In *Large Blue Nude*, artist's pale leg is seen in the foreground beside the left edge: this detail shifts the perception and it seems that the painting is seen in the mirror.

Edgar Degas acquired a Kodak camera in 1895[7] and used it shortly for snapshot that he rejected in favor of old methods with tripod and glass plates, making photographs in his own studio. The photograph *After the Bath* (1896) became a visual source for three different major paintings of the same year: it indicates Degas' scientific approach to photography, opposing Bonnard's spontaneous, amateur photographs liberated from aesthetic considerations. "It was a combination of influences of Degas and Marthe – art and life – that enabled him to transform the nude into one of the most exciting subjects in his oeuvre" (Watkins 1994: 109).

## BONNARD AND DEGAS: IMAGES OF BATHING WOMEN

With a great number of works (in various techniques, such as drawing, lithograph, oil on canvas, photograph) dedicated to the fundamental theme of his oeuvre, Bonnard can be placed side by side solely with Degas. He began working on the series of Marthe's washing from 1897 in the manner of his famous French forerunner who "made the subject of feminine hygiene his own" (Whitfield 1998: 28). Bonnard bases early Marthe's nudes on Degas' idea of bathing as a dynamic act, representing a model in the moment of drying off or looking in the mirror (*Woman Leaning* (1907), *The Toilet* (1908), *Crouching Woman in the Tub* (1912), *Tub in a Mirror*

[6] Bonnard's approach to painting is panoramic, as scholars have already acknowledged. His space is a specific synthesis of Nabis' flattening and artist's overcoming of central perspective. Even in small-scale pictures he creates an impression of a round panoramic space. "The vision of distant things is a flat vision. It is the near planes which give the idea of the cosmos as the human eye sees it, of a universe that is rolling, or convex, or concave." (Bonnard cf. Hyman 1998: 162). The arrangement of space in his paintings is in contrast to the one in photography giving exact view of the surrounding world. I suppose that Bonnard left photography after 1916, feeling its limitations when attempting to make complex pictorial space using colour patches as the main device of its construction.

[7] In the next chapter I will try to emphasize the fact that even before 1895 Degas developed film aesthetic in his painting, because of his habit of thinking in series or sequences of pictures. In comparison to painting, photography occupies a rather small part of his oeuvre. As this text is focused on the relations between Degas' and Bonnard's images of bathers, it is important to draw attention to their different perspectives towards photography.

(1915)). Watkins sees the connection between Degas' sculpture *Study for the Fourteen Year Old Dancer* (1879) and Bonnard's *Model in Backlight* (1908): he indicates the similar model's posture resting on the left leg, with raised right hip. An extraordinary combination of a bather and a ballerina in *Nude Bending Down* (1923) is another Bonnard's tribute to the elegant Degas' dancers (1994: 113, 181).

Focused on his life with Marthe, reserved and shy, Bonnard gradually transforms bathing scenes into more intimate images. Unlike Degas, who shows anonymous bathers, Bonnard concentrates on one particular person whose body did not change for almost four decades: it stays beautiful, young, frozen in time. While Degas grows into a precise analyst of movement, ignoring the identity of his subjects, concentrating on an event or action, Bonnard gradually turns from action to contemplation, recording the moments of Marthe's bathing meditation in his pictures: *The Bath* (1925), *Nude in the Bathroom* (1931, 1932), *In the Bathroom* (1940), *Bonnard with Marthe in the Bathroom* (1941) and late trilogy: *The Bath* (1936), *Nude in the Bath* (1937–39) and *Nude in the Bath, with Dog* (1941–46).

Images of bathing women occupied Degas' attention throughout his life: from early monotypes (1876–79) with brothel scenes, large-scale pastels done in the 1880s, lithographs and occasional oils from the last decade of the nineteenth century, to his late works made in the first years of the twentieth century. During the 1880s, the artist developed a type of bathing scene concentrated on a single figure or two women in the interior (the second one is a maid bringing breakfast, holding a towel, or just helping with combing), simplifying the composition, making the depicted space more shallow, bringing viewpoint to eye level.[8] Changing his space arrangement – from diagonal movement into depth (figure stepping into a bath or stepping out of it) in the pictures of the late 1870s, to monumental pastels dominated by a single figure – Degas focused the viewer's attention to the large nude solely, making a model more honest, looking like any young working woman (Tinterow 1988: 419). Now he only indicates furnishings (bed or curtain in *The Morning Bath* (1883); part of a chair, cabinet and mirror in *Woman in a Bath Sponging Her Leg* (1884); washstand, accessories and draperies in unusually divided *Woman Bathing in a Shallow Tub* (1886), so as to let the figure occupy or even suppress depicted space, emphasizing physical action.

Degas' working method is based on the variation of model's posture, usually seen from behind, so that the identity of the figure remains hidden. The anonymity of the depicted women is common to all of his cycles (dancers, ironing women, milliners, bathers), so it is possible to talk about a neutral, distanced artist's gaze. Degas creates art in which the identity of the model is of less importance to him; he tries to grasp the body's physical movement or to freeze the supreme moment of its tension in his paintings. Since he applied unusual angles (frequently high point of view), Degas is often said to have been misogynistic.[9] If we,

[8] Degas was not preoccupied with the structure of space, but with the bather's action. In his works from 1890s (*Seated Bather Drying Herself* or *The Morning Bath*, both from 1895) influenced by the collection *The Thousand and One Nights*, an unusual, nearly exotic intensity of color can be seen in the rich fabrics on the wall, chair or floor (Sutherland Boggs 1988: 523). Although it is possible to speak of Degas' journey into decorative, it is of a different kind than the one in Bonnard's work. Bonnard's decoration is, on one hand, defined as an aspiration to move beyond easel-painting and, on the other, used to structure the space with distinctive decorative planes in order to preserve three-dimensional depth.

[9] There are different and opposing opinions on Degas' paintings of women. One group of scholars think of him as inherently misogynistic (the notion established in the late nineteenth century by Huysmans), while the other

however, look at his sequential pictures, it becomes obvious that the artist was interested in movement, in each phase of a chosen action (bathing, dancing, ironing etc). In fact Degas involves himself in scientific realism: one exact activity is disintegrated into its constituent phases shown with photographic correctness, in drawing, pastel or oil.[10]

An early group of chronological etchings named *Leaving the Bath* (1879–1880) consists of twenty-two evolutionary states. It introduces a kind of film aesthetics in Degas' opus, and connects his drawing method to Muybridge's scientific photographic analysis of movement published in *Animal Locomotion* in 1887. The sequential nature of this early cycle was never consistently reworked. Similar quality appears in 1885–1886 in a series of seven images named *Bathing in a Shallow Tub.* Again, the artist tries to give the impression of work with a camera, recording in pastel the bather's consecutive movements. In his notebooks from the 1880s Degas wrote: "do some simple operations / like drawing a profile that would note move, while moving oneself up / or down / same for a complete figure / a piece of furniture, a whole room / in short, study from all perspectives a figure or an object, anything at all" (cf. Tinterow 1988: 448). For artistic or scientific reason, Degas and Muybridge were working on parallel projects, in painting and in photography[11]. A series of seven lithographs of *Nude Woman in Her Toilette* (1891), with a female model seen from behind, long hair hanging down, or the later cycles of pastels *After the Bath* (1895) with woman's arched body shown as she dries her hip or leg, confirm Degas' principal effort to maintain sequential thinking.

Fig. 3. Degas, *After the Bath*, 1896.

In an exceptionally condensed series of three works *After the Bath* (1896), Degas makes an attempt at representing the identical subject in diverse techniques. A bromide photograph composed in his studio shows a nude, reclining on her back over the seat of a chair, her head hidden by a deep shadow (fig. 3). Two oils of the same year repeat a figure's posture and space structure. In the blue, vertical one, Degas shifts the position of the left leg and in the red, monochromatic one, bare canvas is occasionally seen, suggesting an experimental work (Sutherland Boggs 1988: 552, fig. 4). This cycle indicate Degas' uncommon use of photograph as a template for his paintings. The artist rarely employed photograph as a visual basis for his painterly works, but rather understood it as an independent art form. He controlled light sources, determined exposure and a subject's stillness. Degas' rejection of snapshot is connected to his understanding of art: less spontaneity, more control. In contrast to him,

think of Degas as an artist who privileged his women with more agency that they have been afforded previously. For further information on the issue see: Broude, Norma. "Dega's Misogyny." *The Art Bulletin* 59, no. 1 (March 1977); Pollock, Griselda. *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*. London: Pandora, 1992.

[10] Degas' striving for photographic accuracy refers to the precise recording of stop-action movement. It does not refer to the corectness of colour and light, or to the meticulousness of painterly style.

[11] In 1872 Eadweard Muybridge devised a method whereby the movement of the horse could be analyzed by stop-action photography. The results were partly published in the magazine *La Nature* in 1874 and presented in 1881 when Muybridge gave illustrated lecture. There is no evident change in Degas' drawing of horses before *Animal Locomotion* was published. Until 1887, Degas was more interested in the atmosphere before and after the race, than in a horse's galloping.

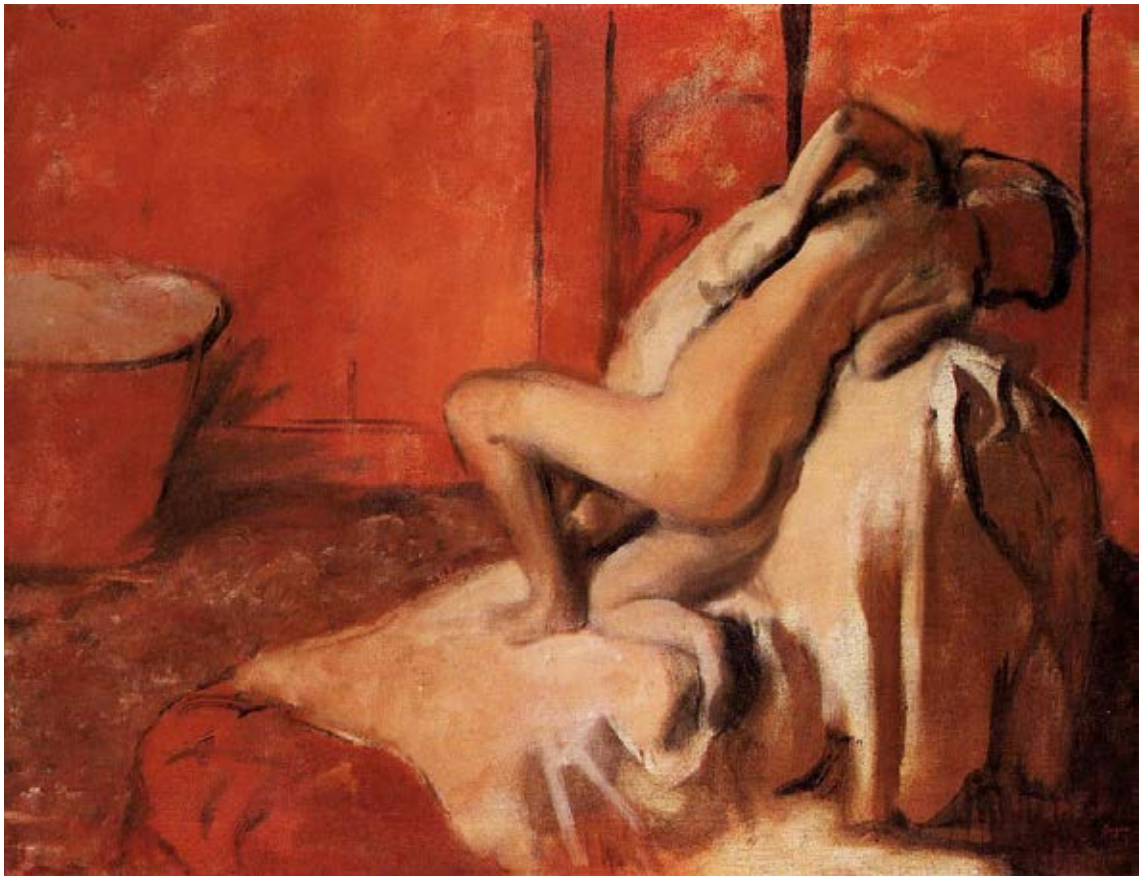


Fig. 4. Degas, *After the Bath*, 1896.

Bonnard made instantaneous photographs when the model was not aware of camera's presence. Degas once declared that Bonnard cherishes the accidental (Hyman 1998: 162). Later on, Bonnard tried to transcend the limitations of snapshot in painting making his own presence visible in the picture field.[12]

With the composition *The Bath* (fig. 5) in 1925 (the year of marriage with Marthe), Bonnard anticipates isolation and death, constructing the tub (it is not an oval basin anymore, but elongated void) as a space of Marthe's contemplation. Finally he separated from Degas' idea of bathing, suspending Marthe's action, excluding every possible movement. The space is dominated by a stretched, deep tub filled with water (rarely seen in the works of his predecessor), similar to wife's only bed, defining the bathroom as a unique set of marital intimacy. With *The Bath*, Bonnard carries out strange geometric division of space into horizontal strips – divided

[12] It is expected not to see the author in the visual field (of painting or photograph). The artist should stay behind the camera/canvas.

Fig. 5. Bonnard, *The Bath*, 1925.

to small colourful rectangular pieces in the last bathing trilogy – suggesting claustrophobia that distresses him and brings freedom to his beloved muse. "Marthe is stretched out like a corpse in the stillness of a watery grave, modern Ophelia of the bathroom whose life-blood has drained away...Uncompromisingly rigid and anaemic in colour it is a cold painting that speaks about uncomfortable events, troubled dreams and blighted hopes..." (Watkins 1994: 186).

Although with *Nude in the Bathroom* (1931–32) Bonnard returns to Degas' late images of a figure shown on the edge of a tub (1902–1905), he breaks with the typical mobility of woman drying herself: with her head turned and immersed in her own thoughts, Marthe is staring at a waterfall of white light on the back wall. Emphasizing decorative planes that constitute interior, unlike his contemporaries who were simplifying visual field, Bonnard declared: "I try to give pictures more layers, more unity. There must not be any hole" (cf. Hyman 1998: 143). Before his final bathing trilogy[13], Bonnard once again combines photographic and painterly experience in the works: *In the Bathroom* (1940) and *Bonnard and Marthe in the Bathroom* (1941). The second

[13] Marthe's bathroom in Le Bosquet was for Bonnard alchemical chamber in which the base metal of the everyday was transformed to gold (Hyman 1998: 143).

Fig. 6. Bonnard, *Nude in the Bath*, 1937–39.

picture is a clear example of synthetic space in which an observer takes Marthe's place watching the artist entering the image: "The practice of cropping the visual field almost always gives something which does not seem true. Composition at the second stage consists of bringing back certain elements which lie outside the rectangle" (Bonnard cf. Watkins 1994: 182).

In *The Bath* (1936), *Nude in the Bathroom* (1937–39, fig. 6) and *Nude in the Bathroom, with Dog* (1946), Bonnard seeks for a higher level of abstraction. The heart of his space becomes an elongated tub, where, motionless like a doll, rests Marthe's golden body. This tub is the center of cavernous void[14], surrendered by yellow, blue and violet tiles, fused in the great water mass. The woman is not involved in any of Degas' recognizable activities: she is enclosed by the water, gaining her psychological freedom. The doors and windows of the bathroom have vanished (even a rare glance at the ceiling is lost) and Marthe's body becomes the only light source, intermediary between the real and imaginary worlds. "The woman is enclosed as in a shell or a womb. She floats in the water that surrounds her in the manner of a Monet water lily or a drowning Ophelia... Neither dead nor alive, she exists in her self-enclosed realm..." (Newman cf. McDaniel 2012).

[14] Although transformed, the void is constantly present in Bonnard's works. It is palpable in the deserted streets, an open window, in the mirror, on the white sheet, tablecloth, in the tub. It is suggested by a feeling of existential emptiness, alienation and loneliness.

Emphasizing the gap between Marthe's physical anxiety and her mental liberation brought to her by bathing rituals, influenced by Japanese art and philosophy, Bonnard came closer to his dream of the absolute in his culminating achievements of the last decade of his life (Hyman 1998: 190). His space in thousands of his alveoli preserve the compressed time (see Bašlar 2005: 31), thus trying to seize the relation between the observable phenomena and the world of suggested forms. "I never let myself become absorbed in the reality...In fact there is always some conflict between the initial concept, which is the right one, the painter's own, and the varied and ever variable world" (cf. Gliem 2012). *Nude in the Bathroom, with Dog* becomes Bonnard's final, summarizing look at his life with Marthe. In this painting, finished long after Marthe's death, in 1946, painter rejects the principles of direct observation, relying on his memory of his wife. In these reflections Marthe is unreachable figure closed in her watery silence, detached from Degas' vital female models, left alone in the spheres in which even Bonnard remained a passive observer.

## LITERATURE

Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak: Gradac, 2005.
Easton, Elizabeth W. (ed.). *Snapshot: Painters and Photography, Bonnard to Vuillard*. London: Yale University Press, 2011.
Fermigier, André. *Pierre Bonnard*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1988.
Gliem, David E. "Revisiting Bonnard's Japonisme." *Open Inquiry Archive* vol. 1, no. 7 (2012) <http://openinquiry-archive.net/2012/07/20/revisiting-bonnards-japonisme/> 31. 08. 2014.
Growe, Bernd. *Degas*. Köln: Taschen, 2001.
Hyman, Timothy. *Bonnard*. London: Thames and Hudson Ltd, 1998.
McDaniel, Craig. "Rethinking Bonnard: Nude at Her Toilette." *Michigan Quarterly Review* vol. 51, no. 4 (fall 2012) <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0051.406> 03. 09. 2014.
Tinterow, Garry. "The 1880: Synthesis and Change." in: Sutherland Boggs, Jean (ed.). *Degas*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Ottawa: National Gallery of Canada, 1988.
Watkins, Nicholas. *Bonnard*. London: New York: Phaidon Press Limited, 1994.
Whitfield, Sarah. *Bonnard*. London: Tate Gallery; New York: The Museum of Modern Art, 1998.

Дијана Метлић

БОНАР И ДЕГА: СЦЕНЕ КУПАЊА У СЛИКАРСТВУ И НА ФОТОГРАФИЈАМА

Резиме

У тексту се разматра веза између Дегаових и Бонарових циклуса *Купања* и анализирају различити приступи њиховој обради у сликарству и у фотографији. Дега је посматрао купање као акцију, а цртеже и слике употребљавао као низове фотографских снимака, бележећи узастопне фазе покрета. После првих покушаја под утицајем Дегаа 1925. године Бонар почиње да сагледава купање као чин медитације, приказујући супругу Марту у кади, изоловану од стварног света, концентрисану на купање као на ритуал који јој доноси ментално растерећење. На ову промену Бонарове перцепције утичу: јапанска уметност с којом се упознао на почетку каријере, пролазно фотографско искуство у средишњој фази стваралаштва, као и затварање у окриље породичног круга пресељењем у Канет 1926. године.

Кључне речи: Пјер Бонар, Едгар Дега, циклус *Купања*, фотографија, покрет, медитација.

UDC 271.222(497.11):929 Pupin M.

JELENA BOGDANOVIĆ
Iowa State University
Оригинални научни рад / Original scientific paper
jelenab@iastate.edu

# The Preservation of Architectural Heritage after World War One: Mihajlo Pupin and His Book *Serbian Orthodox Church**

ABSTRACT: This paper aims to re-affirm early efforts in the preservation of architectural heritage after World War One by focusing on the book *Serbian Orthodox Church*, which presented selected works of Serbian religious art and architecture. Initiated in New York in 1917 by Serbian-American scholar Mihajlo Pupin, who gathered an international team of scholars and public figures to support the project, the book was published in London in 1918. This volume was the first such publication written in the English language and called international scholarly, political and public audiences for the due preservation of architectural heritage during and after the Great War. Pupin's book started discussions about Serbian culture and architecture by conceptualizing cultural heritage as a common heritage of humanity. The importance of this early effort in the preservation of architectural heritage is attested to the fact that seven of the twenty-five medieval churches and monasteries from Pupin's publication were later included in the UNESCO World Heritage Sites list. Moreover, the UNESCO's criteria for including these sites on its list are correlated to the reasons why Pupin and his team singled out specific examples of architecture in the volume *Serbian Orthodox Church*.

KEY WORDS: architectural heritage, World War I, Serbian Orthodox Church (book), Mihajlo Pupin (Michael Pupin), Woodrow Wilson, Thomas Graham Jackson, Kosta Jovanović, Niko Županič, Nikolaj Velimirović, Gabriel Millet, Gheorghe Balş, M. M. Pyotr Pokryshkin.

Famous Serbian-American physicist and Professor at Columbia University, Mihajlo Pupin (1858–1935) (fig. 1) was an active supporter of the Serbian cause during the Great War (Grčić, Gnjato 2004: 71–82). He appreciated President Wilson's decision from 1917 to enter the war

* This paper results from the paper presented at the panel *Great War Legacies in Serbian Culture* held at the 46th international convention of the Association for Slavic, East European and Eurasian Studies in San Antonio in 2014. Many thanks to Prof. Aleksandar Kadijević editor in chief of the journal *Zbornik Matice Srpske za Likovne Umetnosti* for soliciting the paper for publication, to Aleksandra Ilijevski for additional bibliographical references, and to the anonymous reviewers. Special thanks to Erin Kalish who copy-edited this paper on very short notice, as well as to my family Dušan Danilović, Vojislav Bogdanović, Snežana and Bratislav Dragić, Stevan and Biljana Danilović for their sustained support.

Fig. 1. Mihajlo Pupin, PhD (1858–1935), Columbia University, New York, 1916, photograph

after Germany sunk several American ships and siding with the beleaguered population in Europe, including Serbs (Jevtić 1930: 75). At the time when the United States joined the fighting in World War I, Pupin admonished the international scholarly, political, and public audiences to give due recognition to and to preserve Serbian churches within and outside Serbia. Therefore, in the same year, while in New York, Pupin began preparation of the book, *South Slav Monuments*, volume I *Serbian Orthodox Church* (fig. 2). Working together with architect and Oxford scholar of architectural history Sir Thomas Graham Jackson (1835–1924) (fig. 3), architect Kosta Jovanović (1884–1934) (fig. 4), archaeologist and historian Niko Županič (1876–1961) (fig. 5), and at the time Reverend Father Nikolaj Velimirović (1881–1956) (fig. 6), Pupin eventually published the book in London in 1918, at the very end of the War (Pupin 1918). The volume presented selected masterpieces of Serbian religious art and architecture, the majority of them medieval accomplishments. It was the first such publication written in the English language, which comes as a surprise due to the fact that at the time scholarship on medieval architecture in the Balkans in French, German and Russian languages had already been established. This paper examines how Pupin's book opened timely discussions about Serbian culture and its architectural heritage by conceptualizing cultural heritage as a common heritage of humanity.

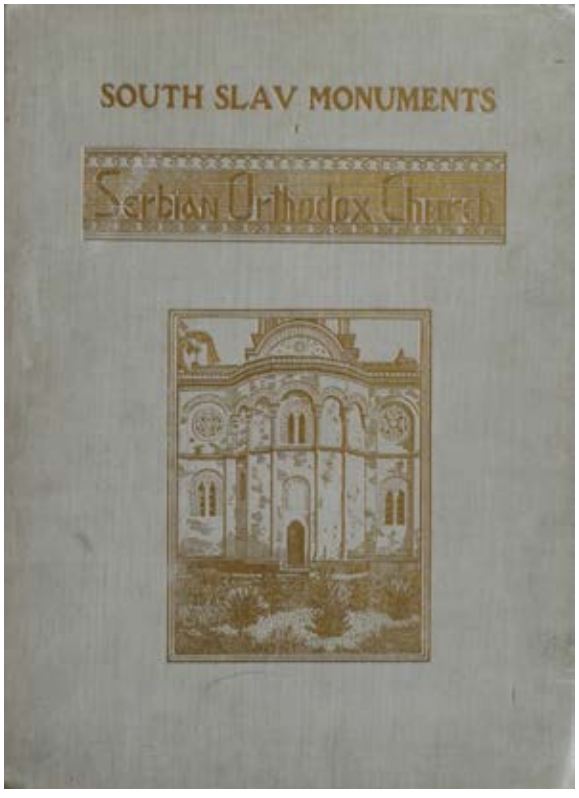



Fig. 2. Mihajlo Pupin, *South Slavs Monuments*, vol. I *Serbian Orthodox Church*, New York and London, 1917–1918, cover page

Fig. 3. Sir Thomas Graham Jackson, RA ca. 1910s, photograph

Pupin envisioned the book *Serbian Orthodox Church* as the first volume of the series South Slav Monuments (Pupin 1918: 25, 64). By focusing on Christianity as a cultural value, he "dedicated [the book] to all those working in faith and love throughout the world for Christian unity" (Pupin 1918: citation from the cover page). Published as a luxurious-looking hardcover book with generously sized pages 11x15 in (approx. 27.5 x 37.5 cm), the volume actually contains only 64 pages of text, 54 plates (mostly black and white; 3 in color) and 4 linear drawings inserted in the text. In addition to the presentation of liturgical vessels – such as those from the monastery Savina in Boka Kotorska at the Adriatic littoral, including a medieval lamp and a fine platter known in Serbian as "petohljebnica" (also known as panagiarion because it was used for the bread sanctified in the name of the Panagia – "All Holy" Mother of God) (fig. 7), a reliquary cross and the Cross of Serbian Saint Sava Nemanjić who is also the founder of the independent Serbian church, as well as the famous Cross of Tsar Dušan from the monastery Dečani – the volume presents the most important examples of Serbian ecclesiastical architecture. The book is divided into seven topical sections: an exposé on Serbian Church architecture by the British scholar Sir Thomas Graham Jackson; the Introduction and description of churches

Fig. 4. Kosta Jovanović (1884–1934), ca. 1920s, photograph

Fig. 5. Niko Županič (1876–1961), Ph.D. ca. 1920s, photograph

by Serbian architect Kosta Jovanović; Genealogical Tables of Serbian Kings by a Slovene historian and at the time custos of the Museum in Carniola, Niko Županič; illustrative material and plates, post scriptum written by Mihajlo Pupin himself; and an insert map of South Slav Territory as before World War One, prepared by Niko Županič.

Pupin wisely selected Sir Thomas Graham Jackson to address the topic of Serbian church architecture in the eponymous introductory and authoritative exposé. Jackson was at the time already a renowned architect and architectural historian at Oxford University and author of previously published books that dealt with medieval religious architecture in the Mediterranean and South Europe: *Dalmatia, The Quarnero, and Istria* (Jackson 1887) and *Byzantine and Romanesque Architecture* (Jackson 1913). Though he never personally visited any of the mentioned Serbian churches, Jackson successfully examines them through photographs and drawings, complemented by critical and methodological analysis of the research on Byzantine churches and those in the Balkans done by Austro-Hungarian, French and Romanian scholars – archaeologists Felix Philipp Kanitz (1829–1904) and Gabriel Millet (1867–1953) as well as engineer Gheorghe Balş (1868–1934) (Kanitz 1862; Millet 1911; 1916; Balş 1911; Pupin 1918: 7, 14–15, 20–22). To these studies, he adds his own early work on the churches in Dalmatia (Jackson 1887). Jackson sets Serbian medieval architecture within the larger scope of better

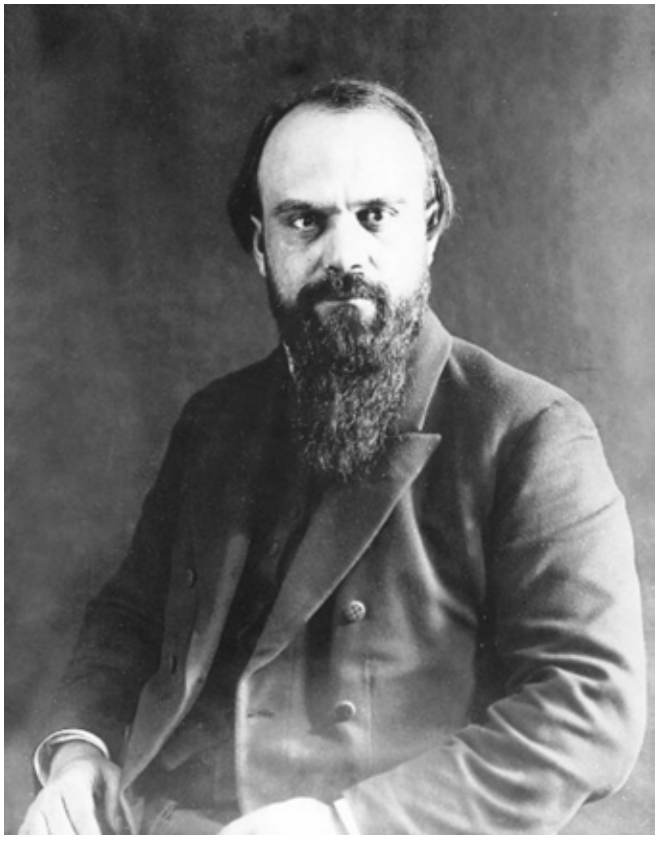


Fig. 6. Rev. Fr. Nikolaj Velimirović, D.D. ca. 1910s, photograph

Fig. 7. The lamp and petohljebnica (panagirion) from Savina monastery, drawing [Pupin 1918: Plate I]

known Byzantine and Romanesque examples, and hopes that it will attract both public attention as well as interest of British students of architecture (Pupin 1918: 23). In particular, he highlights the unique place of Serbian architecture in the cultural history and geography between "the old and new Rome" (i.e. between Roman Catholic and Greek Orthodox churches), between Romanesque and Byzantine architectural traditions. "Based on Byzantine example, but influenced at the same time from the west by the Romanesque of Dalmatia," Jackson further writes, "Serbia succeeded in developing architecture which became more distinctly national and individual as time went on, till in the fourteenth century it has a character of its own." (Pupin 1918: 23). In his earlier work on Romanesque architecture, Jackson had already emphasized such an approach based on national identity as embodied in architecture by highlighting the distinctiveness of German, French and English Romanesque (Jackson 1913). Hence, among the reasons for his exposé of Serbian architecture, he also includes its "vitality and distinction" that showcase the hope for a happy and prosperous future for Serbia after World War One (Pupin 1918: 23).

In the next section of the book, which introduces Serbian architecture and focuses in greater detail on the description of selected Serbian churches, Belgrade architect Kosta Jovanović further emphasizes that architecture in Yugoslavia reflects the spiritual unity of Serbs, Croats and Slovenes (Pupin 1918: 25) and that Serbian religious architecture embodies the Serbian

Church as the center of Serbian cultural and national values (Pupin 1918: 25; Кадијевић 2010: 55–70; Kadijević 2012: 97–106). Jovanović also examines these objects from the artistic point of view, which, according to him, reveals the remarkable degree of national and religious development of the Serbs in medieval times, and the refined taste of Serbian royalty and aristocracy for the monumental and the beautiful (Pupin 1918: 25). He further sets selected examples of Serbian medieval churches and monasteries within the context of the Balkans' history and its architectural developments beyond their localized importance for the Serbs only. In preparing the volume and presenting methodologically selected churches and their larger architectural and cultural values, Jovanović supports and highlights the work of his colleagues. Russian architect, restorer and historian of architecture M. M. Pyotr Pokryshkin (1870–1922) is especially acknowledged. Pokryshkin was at the time actively involved in the exploration of Russian medieval churches and their preservation (Pravilova 2014: chapter 4, 136f.). Based on his work in Russia, where he was a proponent of the idea that it is critical to architecturally record all objects before any classification, Pokryshkin may have influenced the way how this volume presented Serbian churches in the greatest possible way through available photographs and drawings, while mentioning many others by name and describing in an antiquarian way their most important features including liturgical furnishings and other portable objects of value when the illustrative material was not accessible. Jovanović then thanks renowned archaeologist and art and architectural historian Gabriel Millet, a pioneer in Byzantine studies who had visited Serbia between 1905 and 1906 and had already published his famous book in two volumes *L'école grecque dans l'architecture byzantine* in Paris in 1911 and 1916 (Millet 1911; 1916). Jovanović and Jackson were obviously familiar with Millet's text on Serbian art and architecture *La Serbie glorieuse* (Millet 1917) published in the same year Pupin initiated his project (Pupin 1918: 27). The concept of the Pupin's project that closely intertwined national identity and architecture is also highly congruent with Millet's concept of the "regional schools" ultimately linked with the topic of "national schools," in the book *L'ancient arte serbe*, which Millet later published in 1919 in Paris (Millet 1919). In his book better known to a scholarly audience, Millet singled out the so-called "School of Raška," the "Serbo-Byzantine school," and the "Morava school" as the three large and distinctive groups of architectural monuments built under the Serbian domain, which will mark the modern historiography of architecture in this part of the world (Ćurčić 2013: 9–31; Preradović 2013). Last but not least, Jovanović also acknowledges Romanian civil engineer, architect and architectural historian Gheorghe Balş, who also wrote about the distinctive architectural types of Serbian medieval architecture and published in the French language in 1911 a book about Serbian-Romanian architectural connections (Balş 1911). For Jovanović, writing in London in 1917 for an English speaking audience in Great Britain and America, it is the architecture itself that lends itself to the people of Great Britain and America to understand "the constructive spirit of the Serbian people" (Pupin 1918: 29).

The major corpus of the book is comprised of a carefully prepared catalogue of Serbian churches. Through short texts written by Jovanović and available photographs and drawings, twenty-five medieval churches and monasteries, which can be dated from the 12th to the 15th centuries are presented to English-speaking readers for the first time. These are St. Nicholas at Kuršumlija; Sopoćani (the book makes reference to the monastery katholikon dedicated to

the Holy Trinity); Studenica (referencing the katholikon dedicated to the Mother of God); Hilandar (both monastery and the katholikon dedicated to the Presentation of the Virgin); Pavlica (also known as Stara Pavlica monastery with the church dedicated to Ss. Peter and Paul); Žiča (referencing the katholikon dedicated to the Ascension – Vaznesenje Gospodnje – Sveti Spas); Arilje (referencing the katholikon dedicated to St. Achilleus); the church of St. Clement (also known as Virgin Peribleptos) in Ohrid; Gradac (referencing the katholikon dedicated to the Annunciation); King's church in monastery Studenica (fig. 8); Church of St. George, Staro Nagoričane; The Patriarchate of Peć (also known as Pećka Patrijaršija with churches dedicated to the Holy Apostles, Mother of God and St. Demetrios); Gračanica (referencing the katholikon dedicated to the Mother of God) (fig. 9); Dečani (referencing the katholikon dedicated to Christ Pantokrator) (fig. 10); Lesnovo (referencing the katholikon dedicated to the Holy Archangels); Marko's Church (the church of St. Demetrios in Markov Manastir); Kučevište (the church of the Mother of God); Ravanica (katholikon dedicated to the Ascension); Lazarica in Kruševac (the church of St. Stephan also known as Lazarica); Ljubostinja (referencing the church of the Dormition); Manasija (katholikon dedicated to the Holy Trinity); Kalenić (katholikon dedicated to the Presentation of the Virgin); Vraćevšnica (katholikon dedicated to St. George); Smederevo church (also known as Cemetery church, originally a medieval church dedicated to the Dormition of the Mother of God); and Blagoveštenje (Church of the Annunciation) near Čačak (for these churches and monasteries see also: Korać, Šuput 1998; Todić 1998; Petković 2003; Ćurčić 2010). The list of churches ends with the presentation of the royal mausoleum-church of St. George of the Karadjordjević family at Topola, done by Kosta Jovanović himself in 1910 (see also: Jovanović 1990). This church was consecrated in 1912, on the eve of the Balkan Wars against the Ottoman Turks, hence highlighting the major ideas of the entire volume that aimed to present the vitality and autonomy of Serbian architecture and the Serbian ethos, Christianity as a unified element across time and space, and in the case of the church of St. George in Topola in particular, a kind of a victorious war memorial. The genealogical tables of the Serbian Dynasties starting from the Serbian families of the 9th century,

Fig. 8. King's Church, Studenica, photograph [Pupin 1918: Plate XX]

Fig. 9. Church of the Virgin, Gračanica, photograph [Pupin 1918: Plate XXIV]

highlighting the Nemanjić dynasty from the 11th to the 14th centuries, and ending with the modern dynasties of the Obrenovićs and Karadjordjevićs in the 19th and 20th centuries, are complemented by a map insert at the end of the book showing the South Slav Territories. The material in Pupin's edited volume was presented following the concurrent scholarly methods and aims used in the studies of architectural heritage at the beginning of the 20th century, which emphasized tradition, medievalism, and national identity (Rajagopalan 2012: 308–325; Glendinning 2013).

In the post scriptum, a one-page closing text of the volume, Pupin summarizes the overarching concepts behind the book and thanks Nikolaj Velimirović who supervised the production of the book in England. At the time, Velimirović was still unknown but a highly eloquent and educated Serbian monk, with a doctorate of theology from the University of Berne (Switzerland, 1908) and a doctorate of philosophy from Oxford, defended in Geneva (Switzerland, 1909), who was traveling around Great Britain and the U.S.A. while fighting for the union of the Serbs and the South Slavic peoples (Bigović 1998: 27–55; Dobrijević 2007: 456–62; Bakić-Hayden

2010: 49–62). In 1919 he became bishop of Žiča and Ohrid and was later canonized as a saint in the Serbian Orthodox Church in 2003. As the bishop of Žiča and Ohrid, Velimirović actively supported architecture in all eparchies under his domain, by working closely with his friend and a leading architect of the Serbian national style Momir Korunović (1883–1969) (Кадијевић 2000: 341–356; Kadijević 1996). For his compassion and spiritual strength, Velimirović was awarded a few honorary doctoral degrees from the universities of Cambridge, Glasgow, and Columbia University. Pupin acknowledges Velimirović's support and writes about the need for the recognition of Serbian churches, both ancient and modern, by the Western Christian world as worthy monuments of a nation, "which throughout its history has been spiritual and constructive, though constantly compelled to struggle against the materialistic ambitions and destroying propensities of certain conquering races (nations) from Asia and Europe [referring to the Ottoman Turks, Germanic people and the Bulgarians in particular – note author]" (Pupin 1918: 64). Pupin emphasizes that the 25 selected churches represent just a sample of those most representative and those for which the illustrative material was available to him at the time. He remarks that other important churches built by the Serbian royalty and nobility and dating from the 10th to the 15th centuries between Vodena and Kragujevac, Kustendil and Skutari (Skadar), those in Montenegro and Dalmatia, those in Croatia, Slavonia, Banat, as well as modern Serbian churches in Mostar, Sarajevo and above all the Serbian church of St. Spiridon in Trieste, were not presented because at the time they were in the occupied territories and it was impossible to obtain their photographs. Pupin pleads to international scholarly, political, and public audiences for the due recognition and preservation of Serbian churches in the South Slav territories within and outside Serbia, highlighting his "hope that when War is over, they [people in Great Britain and America – note author] may visit these stone monuments in which much of the real soul and history of Serbian race is embodied" (Pupin 1918: 64).

A particular value of this volume *Serbian Orthodox Church*, initiated by Mihajlo Pupin and supported by some of the strongest minds of the period historically marked by the Great War, is in its attempt to present the complex relations between architecture as cultural heritage and identity values. This complicated topic has attracted significant attention in most recent scholarship on architectural heritage and preservation examined both from historical and theoretical perspectives and with different conclusions (Gonzáles 2015: 27–35; Glendinning 2013; Ćurčić 2013: 9–31; Preradović 2013; Rajagopalan 2012: 308–325). It is worth mentioning, however, that Pupin's pioneering work was written in 1917, almost 40 years before the first international convention for the protection of the world heritage sites in the event of armed conflict under UNESCO was established in 1954; Yugoslavia was one of forty-nine countries that signed the convention of 1954 (web reference "Convention 1954"). The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) emerged as a specialized agency of the United Nations, which in 1946 following the end of the World War Two replaced ineffective League of Nations, initiated by President Woodrow Wilson in 1920 after the Great War (web reference "The League of Nations, 1920"). One of the goals of the UNESCO is giving due recognition to World Heritage Sites of interest to the international community because of their special cultural or physical significance (Glendinning 2013: 390–414; Rajagopalan 2012: 308–325). An overview of the 25 sites documented in the book *Serbian Orthodox Church* reveals that 7 churches from the book were added to the list of World Heritage Sites between

| CHURCH / MONASTERY | DATE | LOCATION | INCLUDED in the UNESCO list? |
|---|---|---|---|
| St. Nicholas at Kuršumlija | 12th c | Serbia | ––––– |
| Sopoćani (church of the Holy Trinity) | 13th c | Serbia | YES, 1979 |
| Studenica (church of the Mother of God) | 12th c | Serbia | YES, 1986 |
| Hilandar (monastery and katholikon dedicated to the Presentation of the Virgin) | 14th c | Mt. Athos, Greece | ––––– |
| Pavlica (Stara Pavlica monastery with the church dedicated to Ss. Peter and Paul) | 11th–12th c | Serbia | ––––– |
| Žiča (church of the Ascension) | 13th c | Serbia | ––––– |
| Arilje (church of St. Achilleus) | 13th c | Serbia | ––––– |
| St. Clement (also known as Virgin Peribleptos) in Ohrid | 13th c | Serbia at the time, now Macedonia | YES, 1979–80 |
| Gradac (church of the Annunciation) | 13th c | Serbia | ––––– |
| King's church in monastery Studenica | 14th c | Serbia | YES, 1986 |
| Church of St. George, Staro Nagoričane | 11th c, re-built 14th c | Serbia at the time, now Macedonia | ––––– |
| The Patriarchate of Peć (also known as Pećka Patrijaršija with churches dedicated to the Holy Apostles, Mother of God and St. Demetrios) | 13th c and later | Serbia | YES, 2004 |
| Gračanica (church of the Mother of God) | 14th c | Serbia | YES, 2004 |
| Dečani (church of Christ Pantokrator) | 14th c | Serbia | YES, 2004 |
| Lesnovo (church of the Holy Archangels) | 14th c | Serbia at the time, now Macedonia | ––––– |
| Marko's Church (church of St. Demetrios in Markov Manastir) | 14th c | Serbia at the time, now Macedonia | ––––– |
| Kučevište (church of the Mother of God) | 14th c | Serbia at the time, now Macedonia | ––––– |
| Ravanica (church of the Ascension) | 14th c | Serbia | ––––– |
| Lazarica, Kruševac (church of St. Stephan) | 14th c | Serbia | |
| Ljubostinja (church of the Dormition) | 14th c | Serbia | ––––– |
| Manasija (church of the Holy Trinity) | 15th c | Serbia | ––––– |
| Kalenić (church of the Presentation of the Virgin) | 15th c | Serbia | ––––– |
| Vraćevšnica (church of St. George) | 15th c | Serbia | ––––– |
| Smederevo church (also known as the Cemetery church, church of the Dormition of the Mother of God) | 15th c | Serbia | ––––– |
| Blagoveštenje near Čačak (Church of the Annunciation) | 14th c | Serbia | ––––– |
| St. George, Topola | 1910 | Serbia | ––––– |

TABLE 1. LIST OF RELIGIOUS SITES ENLISTED IN PUPIN'S BOOK *SERBIAN ORTHODOX CHURCH*

1979 and 2004, after yet another war in this part of the world (Table 1). These examples of Serbian religious architecture recognized today as World Heritage Sites are Sopoćani monastery; Studenica monastery (with both the katholikon and the King's church originally enlisted as separate entries in Pupin's book); the Church of St. Clement / Virgin Peribleptos as part of the complex in Ohrid; Pećka Patrijaršija; the monasteries Gračanica and Dečani (web references "Stari Ras and Sopoćani"; "Studenica Monastery"; "Natural and Cultural Heritage of the Ohrid Region"; "Medieval Monuments in Kosovo"). Of the six possible cultural criteria (I–VI) to place sites on the World Heritage List (web reference "The Criteria for Selection"), five of them are used for these architectural accomplishments in various combinations of two to four criteria. They "represent masterpieces of human creative genius" (I); "exhibit important interchange of human values, over a span of time, or within a cultural area of the world, on developments in architecture or technology, monumental arts, town-planning, or landscape design" (II); "bear a unique or at least exceptional testimony to a cultural tradition or to a civilization which is living or which has disappeared" (III); "are outstanding examples of a type of building, architectural, or technological ensemble or landscape which illustrates a significant stage in human history" (IV) and / or "are directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance" (VI) (web references "Stari Ras and Sopoćani"; "Studenica Monastery"; "Natural and Cultural Heritage of the Ohrid Region"; "Medieval Monuments in Kosovo"; "The Criteria for Selection"). Moreover, the Serbian church of St. Clement also known as the Virgin Peribleptos is enlisted as part of the larger complex in Ohrid, also because the value of the Ohrid region as a unique natural site, which "contains superlative natural phenomena or areas of exceptional natural beauty and aesthetic importance" (criterion VII) ("Natural and Cultural Heritage of the Ohrid Region"; "Medieval Monuments in Kosovo"; "The Criteria for Selection," Table 2). Significantly, the reasons for putting some of these churches and monasteries in Pupin's book *Serbian Orthodox Church* correlate to the reasons UNESCO named them World Heritage Sites. Thus, for example, in addition to being recognized due to its relation to Byzantine and Romanesque architectural principles (Pupin 1918: 15), we read in Pupin's book that Sopoćani monastery from the thirteenth-century is important because it is one of the noblest foundations of the Nemanjić dynasty, the most important and longest living medieval Serbian dynasty and one of the most influential dynasties in South East Europe; also important because it was built near capital of the medieval Serbian state (Pupin 1918: 38). This monastery, the first of the seven sites highlighted in Pupin's volume to be protected by the UNESCO in 1979, was made a World Heritage Site based on the cultural criteria for a masterpiece and exceptional testimony to a cultural tradition (I and III) (web reference "Stari Ras and Sopoćani"). The justification from the UNESCO World Heritage Sites list reads: "On the outskirts of Stari Ras, the first capital of Serbia, there is an impressive group of medieval monuments consisting of fortresses, churches and monasteries. The monastery at Sopoćani is a reminder of the contacts between Western civilization and the Byzantine world" (web reference "Stari Ras and Sopoćani"). Most recently, in 2004 UNESCO made four Serbian monasteries and churches in Kosovo World Heritage Sites – Pećka Patrijaršija, Gračanica (fig. 9), Dečani (fig. 10) and the cathedral of the Mother of God Ljeviška – because of "high points of the Byzantne-Romanesque ecclesiastical culture, with its distinct style of wall painting, which developed in the Balkans between the 13th and 17th centuries" (web

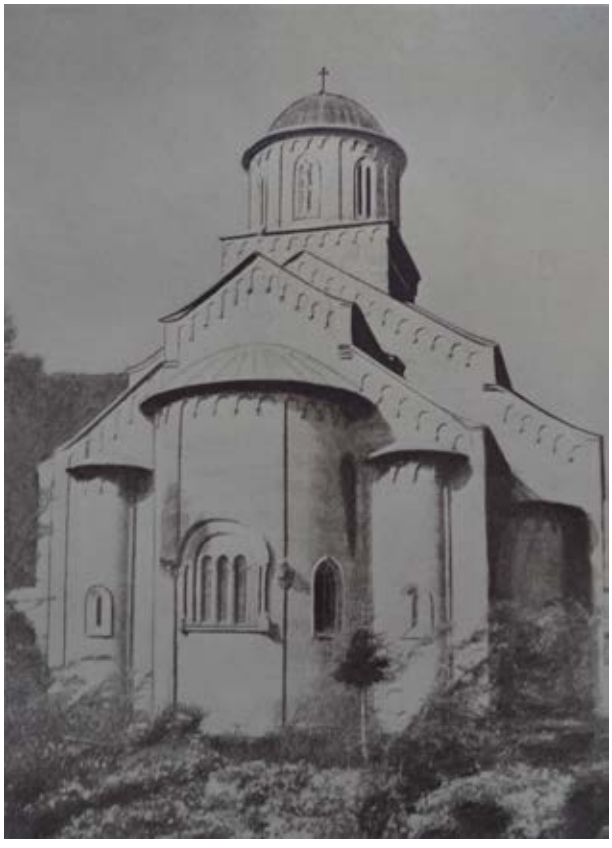


Fig. 10. Dečani monastery, photograph [Pupin 1918: Plate XXVII]

reference "Medieval Monuments in Kosovo"). Of these four architectural and cultural sites, Pećka Patrijaršija, Gračanica, and Dečani were also highlighted in Pupin's book due to their high-quality architectural design and the technical execution of architecture and monumental painting (Pupin 1918: 48–50). References to Serbian urban, national, and cultural identity as embodied in these monasteries and as such highlighted in Pupin's book are almost non-existent in the latest UNESCO documents from 2004, reflecting the shifts in methodological approaches towards preservation of architectural heritage (Pupin 1918: 48–50; Table 2). Namely, in the post-WWII period UNESCO aimed to refocus the preservation of architecture from a movement initially deeply embodied in tradition and religious and nationalistic values to the internationalization of heritage as a key principle (Gonzáles 2015: 27–35; Glendinning 2013: 65–235, 257–259, 390–414; Rajagopalan 2012: 308–325).

Therefore, Pupin's effort to preserve Serbian architectural heritage internationally by publishing his book *Serbian Orthodox Church* in English at the close of World War I reveals how timely he was in his negotiations between local and international stakeholders and values. The international team of scholars Pupin assembled and his contact with his acquaintance, President Woodrow Wilson, additionally highlight the role of scholars and politicians as mediators between the global flow of cultural and identity values and local communities. Pupin presented the overarching Christian identity and Christian ethos as embodied in historical religious architecture of the Serbs, while also highlighting the close ontological relations between specific architectural sites and the contemporaneous Serbian communities. The documented aesthetic and artistic qualities of these churches in Pupin's book, such as the distinctiveness of style, ornamentation and church design, their proportions and high-quality construction in white polished marble or interior decoration with the highest quality monumental paintings and icons, were later recognized by many architectural scholars across the world and in a way institutionalized by UNESCO as shared masterpieces of human creativity with distinct cultural and artistic values.

| CHURCH / MONASTERY | REASONS for including in the book | UNESCO listing, date | CRITERIA | REASONS for including in the UNESCO list |
|---|---|---|---|---|
| Sopoćani monastery with the church of the Holy Trinity | – **near capital of Nemanja**<br>– **one of the noblest** Nemanja's **foundations***<br>[*this is a mistake in Pupin's book, Stephan I Uroš Nemanjić is the founder of Sopoćani monastery] | YES, 1979 | I, III | *On the outskirts of Stari Ras, the first **capital of Serbia**, there is an **impressive group of medieval monuments** consisting of fortresses, churches and monasteries. The monastery at Sopoćani is a reminder of the contacts between Western civilization and the Byzantine world.* |
| Studenica monastery (both the katholikon and King's church included) | – intended mausoleum of **Nemanja**<br>– built of **white polished marble**<br>– **representative of Serbian culture**<br>– King's church – King Milutin; **paintings**; votive church | YES, 1986 | I, II, IV, VI | *The Studenica Monastery was established in the late 12th century by **Stefan Nemanja**, founder of the **medieval Serb state**, shortly after his abdication. It is the largest and richest of Serbia's Orthodox monasteries. Its two principal monuments, the Church of the Virgin and the Church of the King, both built of **white marble**, enshrine priceless collections of 13th- and 14th-century **Byzantine painting**.* |
| Church of St. Clement / Virgin Peribleptos, Ohrid | – **one of old churches in Ohrid**<br>– **Byzantine influences**<br>– **icon collection**; icons done by the Serbians of Debar and Greek painters | YES, 1979/80 | Mixed as both cultural and natural site I, III, IV, VII | *Situated on the shores of Lake Ohrid, the town of **Ohrid is one of the oldest human settlements in Europe**. Built mainly between the 7th and 19th centuries, it has the oldest Slav monastery (St. Pantelejmon) and **more than 800 Byzantine-style icons** dating from the 11th to the end of the 14th century. After those of the Tretiakov Gallery in Moscow, this is considered to be the most important collection of icons in the world* |
| The Patriarchate of Peć (also known as Pećka Patrijaršija with churches dedicated to the Holy Apostles, Mother of God and St. Demetrios) | – residence of the Primates of the Serbian church (1253–1766)<br>– theocratical power over nearly all Serbs in Turkey and Austria-Hungary<br>– shows what courage and self-sacrifice can display in protecting and defending flock from a horrible foreign oppression | YES, 2004 | II, III, IV | *The Patriarchate of Peć Monastery is a group of four domed churches featuring series of wall paintings. The 13th-century frescoes of the Church of Holy Apostles are painted in a unique, monumental style.* |
| Gračanica monastery with the church of the Mother of God | – most remarkable of all Serbian churches<br>– foundation of King Milutin<br>– style, ornamentation and plan of the church;<br>– **paintings**<br>– genealogy of the Nemanjić dynasty<br>– fresco showing King Milutin holds a model of his church; fairly faithfully representing the real building | YES, 2004 | II, III, IV | ***High points of the Byzantine-Romanesque ecclesiastical culture**, with its distinct **style of wall painting**, which developed in the Balkans between the 13th and 17th centuries.* |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Dečani monastery with the church of Christ Pantokrator | – characteristics of the Dalmatian style<br>– balanced meeting of the **Byzantine and Romanesque styles**<br>– use of polished marble (white and reddish); technical execution, proportions, sublime aesthetics<br>– **foundation of the Serbian King Stefan Dečanski** | YES, 2004 | II, III, IV | *The Dečani Monastery was built in the mid-14th century for* ***the Serbian king Stefan Dečanski*** *and is also his mausoleum.* |
| Church of the Mother of God Ljeviška (Bogorodica Ljeviška) | Was not included in the book | YES, 2004 | II, III, IV | *Early 14th-century frescoes in the church of the Holy Virgin of Ljevisa represent the appearance of the new so-called Palaiologian Renaissance style, combining the influences of the eastern Orthodox Byzantine and the Western Romanesque traditions. The style played a decisive role in subsequent Balkan art.* |

TABLE 2. Comparative Analysis of the Reasons for Including Selected Examples of Architecture in Pupin's Book *Serbian Orthodox Church* and in the UNESCO World Heritage Sites List

**UNESCO Cultural criteria**

I. "represents a masterpiece of human creative genius"

II. "exhibits an important interchange of human values, over a span of time, or within a cultural area of the world, on developments in architecture or technology, monumental arts, town-planning, or landscape design"

III. "to bear a unique or at least exceptional testimony to a cultural tradition or to a civilization which is living or which has disappeared"

IV. "is an outstanding example of a type of building, architectural, or technological ensemble or landscape which illustrates a significant stage in human history"

V. "is an outstanding example of a traditional human settlement, land-use, or sea-use which is representative of a culture, or human interaction with the environment especially when it has become vulnerable under the impact of irreversible change"

VI. "is directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance"

**UNESCO Natural criteria**

VII. "contains superlative natural phenomena or areas of exceptional natural beauty and aesthetic importance"

VIII. "is an outstanding example representing major stages of Earth's history, including the record of life, significant on-going geological processes in the development of landforms, or significant geomorphic or physiographic features"

IX. "is an outstanding example representing significant on-going ecological and biological processes in the evolution and development of terrestrial, fresh water, coastal and marine ecosystems, and communities of plants and animals"

X. "contains the most important and significant natural habitats for in-situ conservation of biological diversity, including those containing threatened species of outstanding universal value from the point of view of science or conservation"

## REFERENCES CITED

"Convention 1954." *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention 1954.* <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> 5.2.2015.

"Medieval Monuments in Kosovo." *The UNESCO World Heritage Centre. The List.* <http://whc.unesco.org/en/list/724> 25.12.2014.

"Natural and Cultural Heritage of the Ohrid Region." *The UNESCO World Heritage Centre. The List.* <http://whc.unesco.org/en/list/99> 25.12.2014.

"Stari Ras and Sopoćani." *The UNESCO World Heritage Centre. The List.* <http://whc.unesco.org/en/list/96> 25.12.2014.

"Studenica Monastery." *The UNESCO World Heritage Centre. The List.* <http://whc.unesco.org/en/list/389> 25.12.2014.

"The Criteria for Selection." *The UNESCO World Heritage Centre.* <http://whc.unesco.org/en/criteria/> 25.12.2014.

"The League of Nations, 1920." *U.S. Department of States, Office of the Historian.* <https://history.state.gov/milestones/1914-1920/league> 25.12.2014.

Bakić-Hayden, Milica. "St. Sava and the Power(s) of Spiritual Authority." *Serbian Studies* 24.1–2 (2010): 49–62.

Balș, Gheorghe. *Une visite à quelques églises de Serbie*. Bucarest: Göbl, 1911.

Bigović, Radovan. *Od svečoveka do bogočoveka*. Belgrade: Raška škola, 1998: 27–55.

Ćurčić, Slobodan. "Architecture in Byzantium, Serbia and the Balkans Through the Lenses of Modern Historiography." in: *Serbia and Byzantium. Proceedings of the International Conference Held on 15 December 2008 at the University of Cologne.* Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2013: 9–31.

Ćurčić, Slobodan. *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*. New Haven: Yale University Press, 2010.

Dobrijević, Irinej. "Saint Nicholai of Zhicha: A Contemporary Orthodox Witness." *Philotheos: International Journal for Philosophy and Theology* 7 (2007): 456–62.

Glendinning, Miles. *The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation*. London: Routlege, 2013.

Gonzáles, Pablo Alonso. "Conceptualizing Cultural Heritage as a Common." in: *Identity and Heritage: Contemporary Challenges in a Globalized World*. New York and Berlin: Springer, 2015: 27–35.

Grčić, Mirko D. and Rajko Gnjato. "O nacionalnom radu Mihajla Pupina." *Glasnik Srpskog geografskog društva* vol. 84, br. 2 (2004): 71–82.

Jackson, Thomas Graham. *Byzantine and Romanesque Architecture*. Cambridge: Cambridge University, 1913.

Jackson, Thomas Graham. *Dalmatia, The Quarnero, and Istria, with Cettigne in Montenegro and the island of Grado*. Oxford: Clarendon Press, 1887.

Jevtić, Mihajlo. "Šta mi dugujemo Americi." *Banatski Glasnik* 41 (1930): 75.

Jovanović, Miodrag. *Oplenac: The Church of St. George and the Mausoleum of the Karadjordević Dynasty.* Topola: King Petar's Foundation, 1990.

Кадијевић, Александар. "О архитектури југословенског посланства у Анкари." (Kadijević, Aleksandar. "O arhitekturi jugoslovenskog poslanstva u Ankari.") *Наслеђе* XI (2010): 55–70.

Кадијевић, Александар. "Градитељска делатност Александра Дерока и Момира Коруновића у Жичи између два светска рата." in: *Манастир Жича* (зборник радова). Краљево (Kadijević, Aleksandar. "Graditeljska delatnost Aleksandra Deroka i Momira Korunovića u Žiči između dva svetska rata." in: *Manastir Žiča* (zbornik radova). Kraljevo), 2000: 341–356.

Kadijević, Aleksandar. *Momir Korunović*. Beograd: RZZZSK, Muzej nauke i tehnike SANU – muzej arhitekture, 1996.

Kadijević, Aleksandar. "The architecture of the Yugoslav Diplomatic Mission in Ankara as a result of collaboration between two Balkan leaders and countries." *Journal of Social Sciences. Special Issue on Balkans* (2012): 97–106.

Kanitz, Felix Philipp. *Serbiens byzantinische Monumente.* Wien: K. K. Hof und Staatsdruckerei, 1862.

Korać, Vojislav and Marica Šuput, *Arhitektura vizantijskog sveta*. Beograd: Narodna knjiga Alfa: Vizantološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti: Filozofski fakultet, 1998 [2005, 2010].

Millet, Gabriel. *L'ancien arte Serbe*, *Les Églises*. Paris: E. de Boccard, 1919.

Millet, Gabriel. *La Serbie glorieuse*. Paris: L'Art et les artistes, 1917.
Millet, Gabriel. *L'école grecque dans l'architecture byzantine*. 2 vols. Paris: E. Leroux, 1911, 1916.
Petković, Sreten. *Kulturna baština Srbije* [*The cultural heritage of Serbia*]. Novi Sad: Pravoslavna reč, 2003.
Pravilova, Ekaterina. *A Public Empire: Property and the Quest for the Common Good in Imperial Russia*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
Preradović, Dubravka. "Contribution de Gabriel Millet à l'étude de l'art Serbe." in: *Z' Επιστημονικό Συνέδριο "Το Άγιον Όρος στα χρόνια της Απελευθέρωσης", Φορος Τιμης στον Gabriel Millet*. Thessaloniki (Preradović, Dubravka. "Contribution de Gabriel Millet à l'étude de l'art Serbe [Contribution of Gabriel Millet for the studies of Serbian art]." in: *The Seventh Scientific Symposium "The Holy Mount (Athos) during the Liberation," A Tribute to Gabriel Millet*. Thessaloniki), 2013.
Pupin, Michael J. (ed.). *South Slav Monuments*. Vol. 1. *Serbian Orthodox Church*. London: John Murray, Albermale Street, W., 1918.
Rajagopalan, Mrinalini. "Preservation and Modernity: Competing Perspectives, Contested Histories and the Question of Authenticity." in: *The Sage Handbook of Architectural Theory*. Los Angeles: SAGE, 2012: 308–325.
Todić, Branislav. *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*. Beograd: "Draganić", 1998.

Јелена Богдановић

## ОЧУВАЊЕ АРХИТЕКТОНСКОГ НАСЛЕЂА ПОСЛЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА: МИХАЈЛО ПУПИН И ЊЕГОВА КЊИГА *СРПСКА ПРАВОСЛАВНА ЦРКВА*

### Резиме

Књига *Српска православна црква* представља рани подухват за заштиту архитектонског наслеђа након Првог светског рата. Започета је у Њујорку 1917. године на иницијативу српско-америчког научника Михајла Пупина и публикована у Лондону 1918. године у оквиру међународне сарадње научника и јавних личности, а у њој су приказани одабрани примери српске религиозне архитектуре и уметности. Прва публикација такве врсте написана на енглеском језику је уједно била и позив међународном научном, политичком и јавном мњењу да је неопходно да се архитектонско наслеђе очува у току и после Великог рата. Пупинова књига је омогућила разговоре о српској култури и архитектури тако што је концептуализовано културно наслеђе као заједничка заоставштина човечанства. Значај овог раног подухвата за очување архитектонског наслеђа је потврђен чињеницом да је чак седам од укупно двадесет пет средњовековних цркава и манастира приказаних у Пупиновој књизи касније стављено на Унескову листу заштићених објеката светске културне баштине. Унескови критеријуми су такође у корелацији са разлозима наведеним у Пупиновој књизи, због чега су ове средњовековне цркве и манастири важни за светску баштину.

Кључне речи: архитектонско наслеђе, Први светски рат, *Serbian Orthodox Church* (књига), Михајло Пупин (Michael Pupin), Вудро Вилсон (Woodrow Wilson), Томас Грејем Џексон (Thomas Graham Jackson), Коста Јовановић, Niko Županič, Николај Велимировић, Габријел Мије (Gabriel Millet), Георге Балш (Gheorghe Balş), М. М. Пјотр Покришкин (M. M. Pyotr Pokryshkin).

UDC 730.071.1:929 Verkovski R. N.
730(497.11 Beograd)

КАТАРИНА М. МИТРОВИЋ
Историјски музеј Србије, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper
katarinamit1974@gmail.com

# *Херкул и Хидра* Романа Верховскоја. Значење и симболика некадашњег водоскока у Топчидерском парку

САЖЕТАК: Текст је посвећен једној од најмонументалнијих парковских скулптура предратног Београда, водоскоку *Херкул и хидра* руског архитекте, сликара и вајара Романа Верховскоја, који је почетком 30-их година XX века био постављен у најстаријем, Топчидерском парку и одатле уклоњен након Другог светског рата. Посебна пажња је посвећена морфологији и стилским одликама како скулптуре тако и првобитног пројекта фонтане коју је пројектовао Рајко М. Татић, као и могућим тумачењима њиховог идеолошког контекста и анализи сложених симболичних значења у оквирима изградње и улепшавања Београда као престонице југословенске државе и династичког патриотизма Карађорђевића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: скулптура, Херкул, парк, водоскок, архетипски херој, Топчидер.

Водоскок *Херкул и хидра* руског архитекте, сликара и вајара Романа Николајевича Верховскоја који је почетком 30-их година XX века био постављен у настаријем парку Србије, београдском Топчидеру, и који је под неразјашњеним околностима уклоњен у последњим годинама пете деценије прошлог столећа, представљао је једну од најимпресивнијих парковских скулптура Краљевине Југославије. Према доступним подацима, водоскок са „уметничком фигуром Херкула“ је наручио Одбор за попуњавање и улепшавање непосредне околине Београда. Одбор је најавио реализацију ове иницијативе у посебном чланку посвећеном будућем водоскоку у београдском *Времену* (Аноним 1931). Из истог чланка се сазнаје да ће скулптура бити изведена по моделу Романа Верховскоја, који је победио на недавно одржаном „ужем конкурсу“, а уз текст је приложена и илустрација победничког решења. Такође, Одбор је најавио и да ће водоскок бити подигнут већ на лето те године. То се, међутим, није догодило, будући да је Управа државних паркова тек 28. фебруара следеће године, 1932, објавила „Прву оферталну лицитацију у скраћеном року за изливање Херакла у Топчидерском парку“ (Аноним 1932). Аутор постамента ове скулптуре био је Рајко М. Татић, архитекта Техничке дирекције Општине

Сл. 1. *Водоскок Херкул*, фотографија, приватни снимак, 1. септембар 1933. (колекција Милоша Јуришића)

Београда, који је, осим фонтане, за Топчидерски парк пројектовао и нову железничку станицу (Михаилов 2013: 41). Иако се на основу расположивих података не може утврдити када је тачно постављен нови водоскок у Топчидеру, скулптура и сви радови су сигурно завршени пре 1. септембра 1933. године, будући да је тада датирана прва позната фотографија ове монументалне фонтане (сл. 1).[1]

Скулптура је уклоњена из парка под неразјашњеним околностима после 1946. године.[2] Ова ситуација је утолико занимљивија уколико се узме у обзир чињеница да је управо те године започет процес заштите појединих културноисторијских споменика у Топчидеру.[3] Заштита није обухватила топчидерске фонтане као ни друге објекте од уметничког и културно-историјског значаја у овом простору. То се догодило тек проглашењем Топчидера као просторне културно-историјске целине за културно добро 1987. године, када су као део Парка Топчидер посебно заштићене и фонтане *Мали водоскок* и *Велики водоскок* (*Досије Топчидер* 1987: 3). Заштита обеју фонтана, прве из 80-их година XIX века, познате као *Дечак са чаљом*, и друге *Херкул и хидра*, закаснела је, будући да су обе уклоњене из парка у приближно исто време.[4]

Скулптура Романа Верховскоја представља митску фигуру Херкула, једног од најчешће приказиваних хероја класичне митологије од епохе ренесансе до уметности

[1] Овом приликом захваљујем Милошу Јуришићу, фотографу и колекционару из Београда, на указаној несебичној помоћи приликом истраживања овог изгубљеног споменика културе Београда, као и на уступљеним фотографијама и документарном материјалу, без којих би било немогуће реконструисати основне податке о овом споменику.

[2] Последња позната датована фотографија топчидерског водоскока потиче из лета 1946. године.

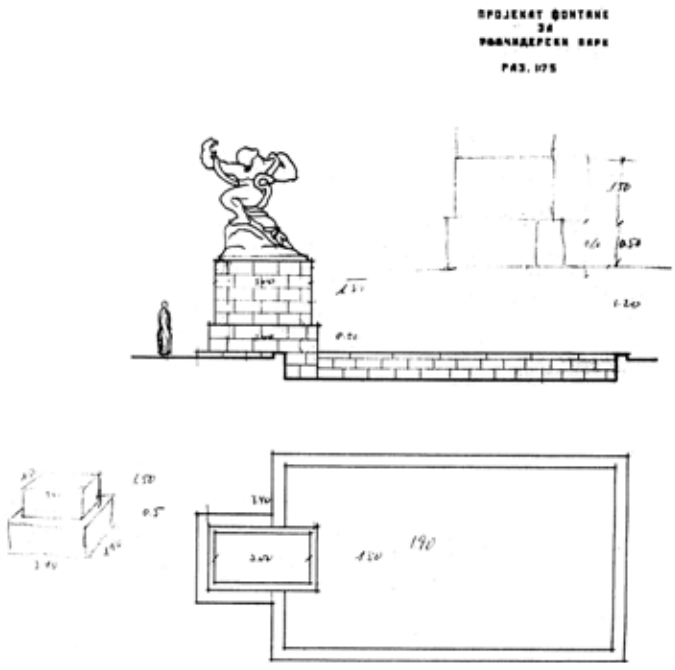
[3] Под заштиту државе су те 1946. године стављени конак кнеза Милоша, Топчидерска црква, Свештеничка кућа и Теразијска чесма, тада у порти цркве. Касније, 1962. године, ови споменици су уписани у Регистар споменика културе Завода за заштиту споменика културе града Београда. Уп.: *Досије Топчидер* 1987: 3.

[4] У Документацији Завода за заштиту споменика културе града Београда *Мали водоскок* назван је и *Дечак са лабудом*, а *Велики водоскок* је идентификован као фигура Лаокона (*Досије Топчидер* 1987: прилог 15). У истој документацији је наведено и да је по усменим казивањима скулптура Лаокона премештена у врт Белог двора.

модерног доба, у тренутку победе над Лернејском хидром, чудовиштем са змијским телом и више змијских глава. Иако број глава варира у различитим изворима од седам, девет или стотину њих, већина визуелних представа ове сцене као централни мотив садржи Херкула како руком чврсто држи змију. Овај основни иконографски образац је поновио и Верховској у својој интерпретацији Херкула. Он је приказан како у дугом раскораку стоји на стени, са истуреном левом ногом на стилизованом каменом узвишењу. Десном руком, високо испред тела држи за врат змију разјапљених чељусти, док левом, забаченом уназад, придржава дуго тело немани које се вишеструко обавило око десне ноге, торза и десне руке. Читавом композицијом доминира уздужна оса око које је хипертрофирано мускулозно тело хероја ротирано у снажном покрету. Топчидерска скулптура заправо представља тродимензионалну варијанту старије рељефне композиције коју је Верховској замислио као део пластичне декорације главног портала Народне скупштине. Решење декорације се састојало од двеју монументалних митских фигура грандиозних димензија (висине 2,5 м), Херкула са хидром са леве и Персеја са медузином главом са десне стране надвратне лунете главног улаза у Скупштину (сл. 2). Из цртежа се види да је Верховској приликом израде топчидерске скулптуре задржао све елементе првобитне замисли Херкула, и у основној композицији и у детаљима.

Сл. 2. Р. Верховској, *Херкул са хидром*, нацрт за декорацију главног портала Народне скупштине, детаљ (колекција Милоша Јуришића)

Према позитивној оцени модела за топчидерску скулптуру аутора текста у *Времену*, Херкул је приказан у „снажном напону у коме се поред снаге истиче елеганција и полет“ (Аноним 1931). Наглашено мускулозна фигура и нагли покрет навише, и стреловито „освајање“ простора одлике су преовлађујућег ар декоа у уметности треће и четврте деценије XX века (Benton 2003: 12–27). Фигура делује подједнако монументално и декоративно, а хармоничан утисак је створен усаглашавањем грандиозних димензија и фине стилизованости. Скулптура је постављена на правоугаони камени постамент, а целина је, како је и најављено, инсталирана у средиште округлог базена који је већ



Сл. 3. Р. Татић, Нацрт за топчидерску фонтану (преузето из књиге С. Михаилов, Рајко М. Татић, *1900–1979*, 41)

постојао у Топчидерском парку. Скулптура је била висока три метра и изведена је, како је и планирано, у бронзи. Водоскок је такође изведен како је најављено, са млазом воде који избија из отворених уста змије и, правећи лук изнад главе и тела Херкуловог, слива се у базен.

Овако реализован водоскок, иако у потпуности одговара плановима иницијатора, делимично одступа од оригиналног пројекта Рајка Татића (Михаилов 2013: 41) из кога се види да је његова замисао била да се за скулптуру Херкула изгради посебан базен (сл. 3). Планирани базен је требало да буде издужене правоугаоне форме, а судећи по цртежу, архитекта је предвидео да се изгради од истих камених блокова као и постамент. Иновацију у компоновању чини идеја да се скулптура не постави у средиште базена, како се могло очекивати, већ да се постави изван, на његовом фронталном делу. Татићево решење није изведено, али се из његове скице може видети да су димензије његовог базена, постамента и изразито волуминозне скулптуре руског уметника боље међусобно усаглашене од изведеног решења у коме је реализован само правоугаони постамент. Татићев пројекат показује да је приликом израде пројекта велику пажњу посветио водоскоку као целини, водећи при томе рачуна да је водени млаз интегрални део те целине као и о томе да његова висина и распон пропорционално одговарају величини скулптуре. Једноставна геометријска форма постамента изграђеног од камених блокова, са прецизно обрађеним глатким ивицама, чини ефектан контраст спрам немирних површина и експресивног волумена тела Херкула. Такође, снажни вертикални покрет фигуре и динамика њених контура који је чине „живом“, пројектом Рајка Татића још више су истакнути доминантном хоризонталном линијом базена и његовим једноставним линијама. Комбиновање скулптуре Романа Верховскоја и архитектонског оквира – водоскока, Рајка Татића би, да је оваква целина била изведена, представљало пример синтезе уметности типичне за епоху између два рата, која је подстицала мултидисциплинарност уметника и њихову међусобну сарадњу (Поповић 2011: 45).

Монументалност целине, и скулптуре Верховскоја и постамента са базеном Рајка Татића, као и њене модернистичка функционалност и прочишћеност, одлика су првобитног решења која је само делимично постигнута у реализованој композицији. Оригинална

замисао – да је изведена, са строгим геометризмом у компоновању, наглашеним фронтом у коме доминира истурена масивна фигура Херкула, са својим елегантним издуженим линијама архитектонског оквира и раскоши оличеној како у рељефној „телесности“ бронзане фигуре тако и у глатким каменим површинама постамента и базена – била би вредан пример интернационалног ар декоа – грандиозног и децентно луксузног стила који је као видљива струја у српској архитектури и примењеној уметности био већ утврђен од средине треће деценије XX века (Просен, Поповић 2013: 198–207). Уместо тога, оно што је остварено је мање складна композиција у којој су величина постамента, његова форма и материјал од кога је сачињен у очигледној несразмери са округлим базеном у чијем се средишту налази.

И поред тога, монументалност, снага и декоративност, као главне естетске особине овог дела, допринеле су да новопостављени водоскок постане један од препознатљивих симбола „новог“, обновљеног Београда. Фотографије топчидерског водоскока су се нашле и на разгледницама из серије Београд у издању H. Soubre-а і Љ. Палера (сл. 5. и сл. 6).

Сл. 5. *Топчидерски дракон*, разгледница, H. Soubre, изд. (колекција Милоша Јуришића)

Сл. 6. *Топчидер. Херкул*, разгледница, Љ. Палер, изд. (колекција Милоша Јуришића)

Разгледнице су биле опробано средство визуелне пропаганде којим је официјелна култура кроз слике привредног и културног успона државе, градова и друштва формулисала властити идентитет и промовисала своје идеале (Пераћ 2009: 23–24). Појављивање Херкула из Топчидерског парка на разгледницама два највећа издавача међуратног периода говори о његовом значају у званичној репрезентативној култури Краљевине Југославије и важном месту у стварању слике Београда као њене модерне престонице.

Иницијативу за подизање овакве монументалне и декоративне скулптуре – водоскока какав је топчидерски Херкул, треба разумети у контексту репрезентативне културе Београда између два светска рата. Симболична функција Београда као престонице нове државе Југословена захтевала је одговарајуће визуелно уобличавање простора града. Изградња ратом разореног Београда је требало да одражава тријумф нове југословенске државе и естетске идеале њене грађанске елите. Идеја о изградњи новог, модерног Београда подразумевала је осим архитектуре и уређење градских тргова и паркова, као и њихово оплемењивање скулпторским делима савремене уметности. У том контексту треба разумети и деловање Друштва за попуњавање и улепшавање непосредне околине Београда. Захваљујући њему, Топчидер, који је у годинама након Првог светског рата био запуштен, постепено је уређиван. Тако су, према поменутом чланку из београдског *Времена*, оба дела парка, испред конака кнеза Милоша и око расадника, преуређени и претворени у „типичан енглески парк с једним француским партером пред самим конаком“ (Аноним 1931). Из истог чланка се сазнаје да је Топчидерски парк био уређен захваљујући инжењеру Александру Крстићу, шефу Одсека за паркове Општине града Београда. Крстић, који је вероватно био у блиским везама са Друштвом, био је веома активан и као промотер уређења београдских паркова и редовним прилозима у *Београдским општинским новинама* доприносио подизању свести о значају уређења паркова за модерну престоницу (Крстић 1931: 279–282).

Идеја репрезентативности овако планираног подухвата је подразумевала и високе уметничке стандарде у којима је важно место имао и углед уметника чији је модел победио на расписаном конкурсу. Стога се и у најави подизања водоскока Херкула у Топчидеру и истиче да ће он бити изведен по моделу који је на конкурс приложио „познати архитект и вајар г. Верховскиј, по чијем је нацрту израђен споменик браниоцима Београда“ (Аноним 1931). Роман Николајевич Верховској, аутор топчидерског Херкула, сматра се једним од најсвестранијих руских уметника емиграната у Југославији (Кадијевић 1999: 33–40). У српској јавности Верховској је познат од времена прве руске изложбе у Београду 1922. године. Радио је при Управи двора, у Министарству грађевина Краљевине СХС и као самостални пројектант. Истакао се учешћем на колективним изложбама, а његови пројекти су добили веома позитивне оцене у тадашњој штампи (Кадијевић 1994: 293–294). Међу његове пројекте спадају скице за ентеријер новог двора на Дедињу, композиције за монументалне скулптуре за Народну скупштину, пројекти за приватне виле, скулптуре за зграду Официрских станова у Ресавској улици. Све ово говори о позитивној рецепцији овог уметника у београдској јавности потврђујући га пре свега као уметника југословенске елите.

Одабир Херкула и Хидре као теме новог водоскока у Топчидерском парку одговарао је доминантној концепцији парка коју је заступала Београдска општина и која разликује

„примитиван“ од „модерно“ уређеног парка (Херенда 1932: 742–744). По њој, старије решење споменичких парковских скулптура, које је парковима давало комеморативно обележје, треба да уступи место идеји прочишћеног естетизма и парку као уметничкој галерији на отвореном. По том схватању, „један модеран парк може бити украшен само са симболичним фигурама било оригинала наших уметника било сретних копија великих мајстора“.

Употреба изворног античког мита као теме симболичне скулптуралне композиције може се тумачити као манифестација културолошке опредељености званичног југословенства у којој се оно препознаје као део европске цивилизације. Југословенска култура и уметност стога радо инкорпорирају теме и мотиве античке уметности које се доживљавају као универзални симболи и темељ, како европске тако и властите културе и свеприсутни идеалтипски образац (Игњатовић 2007: 43–61, 427–452). Класична парадигма архитектуре и уметности међуратне епохе видљива је на великом броју београдских фасадних скулптуралних декорација инспирисаних антиком (Мајсторовић 2008: 105–115).

Иако се постављање монументалне фигуре Херкула може разумету у контексту потребе за обликовањем новог визуелног идентитета Београда као једне од великих европских престоница, избор теме, импресивне димензије, стил и место ове скулптуре у симболичној топографији Београда сугеришу могућност сложенијег тумачења.

Антички мотиви су били блиски Роману Верховскоју, будући да је као архитекта и уметник био формиран на Царској уметничкој академији у Петрограду, центру неокласицизма у руској архитектури и уметности у прве две деценије XX века (Кадијевић 1999: 33). Судећи према његовим нереализованим пројектима за декорацију Скупштине, као и изведеној фигури Нике на фасади зграде Официрских станова у Ресавској улици у Београду, Верховској је показао програмску оријентацију ка неокласицизму као изразу обновљеног култа антике и нове поетике реда које је као припадник европске елите, прогнан из своје домовине, могао доживети као врсту властите самоидентификације. С друге стране, флуктуирајући универзалистички и наднационални неокласицизам, могао је лако добијати национални контекст, чиме је ова уметност постала поље у коме су пројектоване појединачне државно-националне идеологије међуратног периода. Становиште о супериорности античке културе било је основа многих „оживљавања“ антике у Европи.[5] Контра уобичајеном, суштински идеолошком наративу о модернистичком прогресивном развоју, показало се да је међуратни повратак „класичном“ имао своје место како у званичној репрезентативној култури тако и у круговима авангардних уметника. Повратак на узоре из прошлости био је израз потраге за редом и стабилношћу након трауматичних ратних разарања 1914–1918. и представљао је свеобухватну трансформацију европске уметности и културе између два рата (Silver 2010). Тај тенденциозни „анахронизам“ подржала је идеолошки конзервативна реторика национализма која је доминирала у европском политичком дискурсу 20-их и 30-их година XX века. Након експерименталних година пре Првог светског рата уметници се окрећу ка рационализму, поново присвајајући херојску људску фигуру као симбол новог, рационално организованог и уређеног света.

[5] Ове обнове су врхунац имале у фашистичкој Италији, Хитлеровој Немачкој и Грчкој у време Метакасове диктатуре: Lazzaro 2005: 13–32; Katsari 2013: 8–9.

Архетипски херој Херкул од ренесансе па надаље био је носилац сложених, често испреплетаних моралних, религијских и политичких значења. Као етички узор био је често коришћен у алегоријама црквених морализаторских програма, а симболична фигура Херкула на раскршћу постала је универзална метафора „пута врлине“ (Dickerman, Walter 2010: 19–46). У политичким митологијама раномодерних држава, установљених у духу хуманистичке обнове антике, наго, мускулозно тело Херкула је постало један од најмоћнијих симбола. Фигура Херкула је красила просторе градских тргова и дворских паркова, често као део фонтана, од епохе ренесансе па надаље. Као прототип идеалног хероја, Херкул је био употребљаван као носилац морално-политичких порука и идентификациона фигура у политичким репрезентацијама европских владара (Polleros 1998: 37–62). Универзални симболизам Херкула је био програмски контекстуализован у време Француске револуције. У потрази за новим симболима у „кризи репрезентације“ са којом се суочила, револуционарна републиканска власт у Паризу је у жељи да радикализује Републику прибегла колосалној митској фигури Херкула као симболу новог суверенитета француског народа и његове победе над хидром претећег федерализма (Hunt 1983: 95–117). Деветнаести век у хероизацији одабраних појединаца наставља да користи архетип Херкула као „exemplim virtutis“ – модел према коме су уобличавани како митски тако и историјски национални јунаци (Макуљевић 1997: 180–192). Са конструисањем југословенског идентитета у XX веку долази до утапања старог симболичког потенцијала Херкула у репертоар новостворених митских архетипова, оличених у скулптурама Ивана Мештровића за Видовдански храм и његовог београдског *Победника* (Ванушић 2008: 193–210; Бориć 2008: 179–191). За разлику од претходних, конкретизованих и самоозначених хероизованих појединаца, овакве фигуре су бивајући лишене могућих конфликтних историјских, етничких и личних референци персонификовале победоносну југословенску націју.

Попут других маскулинизованих хероја, и Херкул Романа Верковскоја, са својом корпоралном естетиком и експресивном гестуалношћу, које сажимају његову физичку, моралну и духовну премоћ, може се тумачити у оквиру дискурса југословенског националног препорода. Култ грандиозног, надљудски снажног и атлетски развијеног мушког тела проистекао из идеје о расној детерминисаности націје, једна је од идејних окосница примордијализма у југословенској уметности и култури (Игњатовић 2007: 43–61).

Херкул Романа Верховскоја са својим митским наративним елементом и необузданом снагом представља равнотежу између класичног и архаичног, као две естетске парадигме, оличене у ничеанској опозицији између дионизијског и аполонског. На то указује и штури, али једини траг оригиналне интерпретације овог дела. Тако се из описа победничког модела скулптуре за нови водоскок у Топчидеру, вероватно преузетог од самог уметника, сазнаје да Херкул представља „средину између Дионисија и Зевса“ (Аноним 1931). Повезивање Херкула са Дионисом има корене у идеји о старом пореклу и шаманском карактеру оба бића (Burkert 1983: 94–95). Првог, који је као стари претцивилизацијски магијски култ ратника и митски јунак физичке снаге тек у класично доба почео да отелотворава идеал мушкости, и другог, који као бог опијености, екстазе, плодности, сна и лудила симболизује мрачне силе, повратак хаосу, смрт и поновно рођење (Chevalier, Gheerbrant 1983: 121–122, 188–189). Ничеански принцип дионизијског представља агон,

борбу, нагоне, ирационално, хтонично, то је стваралачки принцип, начело воље и необуздана животна сила. Супротстављен му је аполонски принцип, који симболизује ред и равнотежу, форму и представу (Sedgwick 2009: 3–11; Porter 2000). Верховској, као школован уметник, показује добро познавање ничеанског концепта дионизијског који је пресудно утицао на развој руског симболизма (Rosental 2002: 27–50). Међутим, у његовом Херкулу овај дионизијски елемент није уравнотежен аполонским принципом естетског реда, већ Зевсом, архетипским симболом патријархата, богом поретка и природних, друштвених и моралних закона (Chevalier, Gheerbrant 1983: 788–789). Уместо класичне ничеанске опозиције између аполонске „представе“ и дионизијске „воље“ Верховској у лику Херкула сажима два принципа ауторитета и моћи, хтонског, архаичног божанства смрти и поновног рођења с једне стране, и цивилизацијског, класичног бога власти, симбола уређеног света с друге стране, чиме Херкул постаје обједињујући принцип који у себи мири природу и културу.

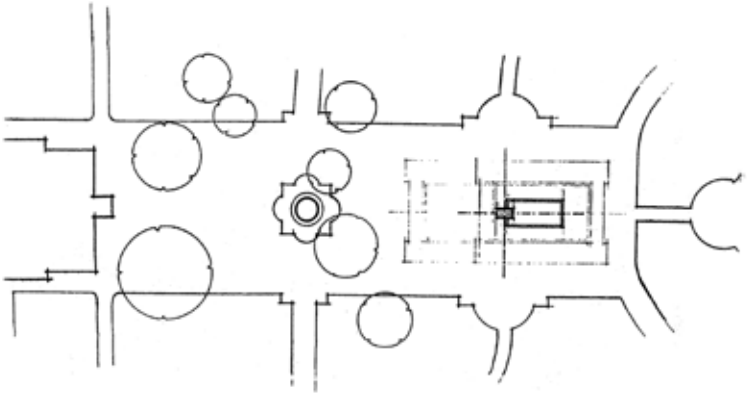
Овакав уопштени митски садржај и поред своје универзалности нипошто не искључује могућност његовог контекстуалног локалног тумачења. На додатни скривени слој политичког тумачења топчидерске фонтане може указивати и место за које је поручена. Топчидерски парк је, наиме, носио терет меморијалног места уништене српске династије Обреновић. Формиран на простору дворског комплекса кнеза Милоша Обреновића, Топчидерски парк је до краја владавине Обреновића 1903. године носио снажна династичка обележја. У њему су се поред многих меморијала налазила и култна места династије Обреновић, место погибије кнеза Михаила и конак кнеза Милоша у коме је након његове смрти био остварен својеврсни меморијални „музеј“.[6] Са сменом на престолу Србије, Кошутњак је био предат краљу Петру Карађорђевићу на уживање, чувајући тиме своје обележје краљевског ловишта. Ликвидацијом Топчидерске економије 1928/1929. највећи део овог некада целовитог земљишта је подељен између Управе државног парка Топчидер, коме су припали уређени паркови и шуме, и краља Александра, за његов Дворски комплекс на Дедињу (*Досије Топчидер* 1983: 14).

Управо дуга историја Топчидера и, без обзира на владајуће династије, континуитет владарског, дворског контекста тог простора, указује на могућност сложенијег тумачења новог водоскока. Наиме, и у Топчидеру је уобличавање и артифицирање терена и његово прилагођавање одређеној идеји о природи, које лежи у основи концепције пејзажа од ренесансе до модерног доба, имало сврху пројекције идеалне владавине и самопотврђивања владајућег поретка (Cosgrove 1998). Некадашњи значај Топчидерског парка као јасно артикулисаног места сећања на бившу династију Обреновић могао је бити и један од мотива за његово преуређење. Напори у том правцу су били видљиви у пројектима за нови парк у Топчидеру који су 1925. израдили архитекти Никола Несторовић и Јосиф Најман (Поповић 1997: 240). У том контексту се може сагледати и пројекат Рајка Татића за нови водоскок који у том случају треба разумети као још један покушај да се редефинише првобитна симболичка топографија Топчидерског парка.

На то указују не само колосалне размере скулптуре и читавог оригиналног пројекта водоскока као целине већ и положај у парку који је Татић предвидео за нову фонтану.

[6] О Топчидерском двору кнеза Милоша и Топчидеру као меморијалном простору династије Обреновић: Митровић 2008: 37–46.

Сам симболизам фонтане, заснован на парадигми о води као врелу живота, контекстуализован дворским значајем и традицијом Топчидерског парка, водоскоку Херкула даје могуће значење персонификације „добре владавине“ династије Карађорђевић, у којој вода симболички обезбеђује живот нације, започет коначним ослобођењем Јужних Словена.[7] На такво значење упућује и једини траг званичног тумачења топчидерског водоскока. Наиме, из разгледнице са сликом Верховскојевог Херкула коју је издао Љ. Палер види се да је споменик био посвећен животу и слободи, на шта јасно указује натпис на француском: Belgrade – Topchider, Hercule. Fontaine – Monument „pour la vie et la liberté“. Овакво тумачење може бити додатно поткрепљено планираним положајем водоскока. Наиме, из Татићевог цртежа се види да је нова фонтана требало да се постави у средиште историјског, дворског дела парка, дуж главне осе која повезује два кључна места историјског сећања на прослављеног оснивача српске државе Милоша Обреновића, конак у коме је живео и умро и обелиск којим је обележен његов повратак на престо (сл. 4). У том случају симболична фигура Херкула и хидре би могла поприми ти конотације међудинастичке борбе и победе Карађорђевића над династијом Обреновић. Грандиозне димензије овако замишљеног водоскока и његов положај, којим се истовремено разбија просторна веза између конака и обелиска и потпуно преузима визуелни фокус парка, потпуно би уништили његово првобитно симболичко језгро.



Сл. 4. Р. Татић, План фонтане Херкула у Топчидеру (преузето из књиге С. Михаилов, Рајко М. Татић, *1900–1979*, 41)

Осим отварања Музеја лова и шумарства у конаку кнеза Милоша, једном од најмаркантнијих култних места династичког патриотизма Обреновића, Топчидер није био предмет даљег систематског брисања сећања на бившу династију. Упркос покушајима преуређења парка, међу које и спада пројекат Рајка Татића за фонтану, Топчидерски парк није изменио ону физиономију коју је стицао континуираним уређивањем током XIX века. Постављањем фонтане Херкула и хидре у већ постојећи округли базен, који се налази ван главног, дворског дела парка испред конака кнеза Милоша, није била нарушена његова првобитна симболичка организација и није био поремећен директан поглед на његов симболички и геометријски центар – најстарији споменик кнезу Милошу, обелиск из 1859, подигнут у част његовог повратка на престо.

[7] О симболици првобитног решења теразијске фонтане-споменика, *Победи* Ивана Мештровића у владарској пропаганди Карађорђевића: Ванушић 2008: 204.

Узимајући у обзир доступне податке о иницијативи и плановима о постављању новог водоскока, јасно је да првобитна намера његовог наручиоца није ни била да овим делом декоративне парковске уметности изврши интрузију у постојећи визуелни и симболички поредак Топчидера, већ да га кроз естетску категорију уметничке фонтане-споменика допуни новим симболичким садржајем. Идеја о поништавању првобитне структуре парка накнадно је артикулисана пројектом архитекте Рајка Татића. Међутим, од његовог решења за водоскок преузет је само постамент који је, како је и било првобитно планирано, постављен у већ постојећи округли базен у Топчидерском парку. И поред несклада између базена и постамента, овако изведен водоскок, захваљујући својој доминантној црти – грандиозној фигури Херкула, заслужио је статус једне од нових атракција међуратног Београда, одражавајући самопоуздање, рафиниран укус и оптимизам тадашње елите.

## ЛИТЕРАТУРА


Аноним. „Нови водоскок са уметничком фигуром Херкулеса – рад арх. г. Верховског.“ *Време* (Anonim. “The new fountain with artistic figure of Hercules – a piece by mr. Verhovskoy, arch.” *Time*) (16. 05. 1931).

Аноним. „Прва офертална лицитација у скраћеном року за изливање Херакла у Топчидерском парку.“ *Југословенски предузимач* (Anonim. “The first ofertal auction in a short term for the casting of Heracles in Topchider park.” *Yugoslav Contractor*) (28. 2. 1932).

Benton, Charlotte and Tim Benton. “The Style and the Age.” in: *Art Deco 1910–1939*. Eds. C. Benton, T. Benton, G. Wood. New York: Bulfinch Press, 2003: 12–22.

Бориć, Тијана. „Уметнички опус Ивана Мештровића у дворском комплексу на Дедињу.“ *Наслеђе* (Borić, Tijana. “Artistic opus of Ivan Meštrović in the Royal complex in Dedinje.” *Heritage*) IX (2008): 179–191.

Burkert, Walter. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. University of California Press, 1983.

Ванушиć, Данијела. „Подизање споменика победе на Теразијама.“ *Наслеђе* (Vanušić, Danijela. “The Erection of the Monument to Victory in Terazije.” *Heritage*) IX (2008): 193–209.

Dickerman, Edmund H. and Anita M. Walker. “The Choice of Hercules: Henry IV as Hero.” *The Historical Journal* Vol. 39, No. 1 (2009): 19–46.

*Досије Топчидер* ПЦ 7/1, Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда (*File Topchider* PC 7/1. Documentation of the Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments), 1987.

Игњатовиć, Александар. *Југословенство у архитектури 1904–1941.* Београд: Грађевинска књига (Ignjatović, Aleksandar. *Yugosalvism and architecture 1904–1941.* Belgrade: Građevinska knjiga), 2007.

Кадијевиć, Александар. „Изложбе руских архитеката у Београду између два рата.“ у: *Руска емиграција у српској култури XX века I.* Београд: Филолошки факултет и Центар за научни рад (Kadijević, Aleksandar. “The Exhibitions of the Russian Architects in the Midwar Belgrade.” in: *The Russian Immigrants in Serbian Culture of the Twentieth Century.* Vol. I. Belgrade: Faculty of Philology and Center for Scientific Research), 1994: 293–301.

Кадијевиć, Александар. „Београдски опус архитекта Романа Николајевича Верховскоја (1920–1941).“ *Наслеђе* (Kadijević, Aleksandar. “The Belgrade Opus of the architect Roman Nikolayevich Verhovskii.” *Heritage*) II (1999): 33–40.

Katsari, Constantina. “Inter-War Ideology in Nelly’s Nudes: Nationalism, Fascism and the Classical Tradition.” *Journal of Modern Greek Studies* Vol. 31. No 1. 14.05.2013. Project Muse. 15.05.2014.

Cosgrove, D. E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. University of Wisconsin Press, 1998.

Крстиć, А. „Париски паркови.“ *Београдске општинске новине* (Krstić, A. “Parks in Paris.” *Belgrade Comunal newspaper*) 4 (1931): 332–335.

Lazzaro, Claudia. “Forging a visible fascist nation: strategies for fusing past and present.” in: Lazzaro, Claudia and Roger J. Crum (eds.). *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in Visual Culture of Fascist Italy.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005: 13–32.

Мајсторовић, Мина. „Најчешћи антички мотив у архитектонској пластици Београда.“ *Наслеђе* (Majstorović, Mina. “Most frequent Antiquity Motif in the Architectural plastics of Belgrade.” *Heritage*) IX (2008): 105–115.

Макуљевић, Ненад. „Лик Марка Краљевића у српском сликарству романтизма.“ *Зборник Народног музеја* (Makuljević, Nenad. “The image of Marko Kraljević in the Serbian romantic painting.” *Proceedings of the National museum in Belgrade*) XVI/2 (1997): 187–195.

Митровић, Катарина. *Двор кнеза Милоша Обреновића.* Београд: Историјски музеј Србије (Mitrović, Katarina. *Topčider – The Principal Court of Prince Miloš Obrenović*. Belgrade: Historical museum of Serbia), 2008.

Михаилов, Саша. *Рајко М. Татић 1900–1979.* Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Mihailov, Saša. *Rajko M. Tatić 1900–1979.* Belgrade: Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments), 2013.

Пераћ, Јелена. *Разгледнице у Србији 1895–1914*. Београд: Музеј примењене уметности (Perać, Jelena. *Picture postcards in Serbia 1895–1914.* Belgrade: Museum of Aplied arts in Belgrade), 2009.

Polleros, Friedrich. “From the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An example of the Adoption of Classical Forms of Representation.” in: Ellenius, Alan (Ed.). *Iconography, propaganda, and legitimation*. Oxford University Press, 1998: 37–62.

Поповић, Бојана. „Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности у Паризу 1925. године.“ *Зборник Народног музеја* (Popović, Bojana. “Participation of the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes at the International Exhibition of Modern and industial arts in Paris 1925.” *Proceedings of the National museum in Belgrade*) XVI/2 (1997): 233–243.

Поповић, Бојана. *Примењена уметност и Београд 1918–1941.* Каталог изложбе. Београд: Музеј примењене уметности (Popović, Bojana. *Aplied art and Belgrade 1918–1941.* Exh. cat. Belgrade: Museum of Aplied Art), 2011.

Porter, James L. *The Invention of Dionysus: An Essay on the Birth of Tragedy*. Stanford University Press, 2000.

Prosen, Milan and Bojana Popović. “L’Art Déco en Serbie.” in: *1925, quand l’Art deco séduit le monde*. Exh. cat. Paris, 2013: 198–207.

Rosenthal, Bernice. “The seed Time: Russification of Nietzsche 1880–1917.” in: *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*. The Pensylvania State University Press, 2000: 27–50.

Sedgwick, Peter R. *Nietzsche: the key concepts*. Routledge, 2009.

Silver, Kenneth E. (ed.). *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany*, 1918–1930. Exh. cat. with essays by Emily Braun, James Herben, Jeanne Nugeni, and Silver. New York: Guggenheim Museum Publications, 2010.

Херенда, А. Б. „Београд добија нове паркове, дрвореде и заштитне шуме.“ *Београдске општинске новине* 11 (1932): 742–744.

Hunt, Lynn. “Hercules and the Radical Image in the French Revolution.” *Representations* 2 (1983): 95–117.

Chevalier, J. i A. Gheerbrant. *Rječnik simbola*. (*Dictionary of Symbols*). Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1983.

Katarina M. Mitrović

## *HERCULES AND HYDRA* BY ROMAN VERHOVSKOJ. THE MEANING AND SYMBOLISM OF THE FORMER FOUNTAIN IN THE TOPČIDER PARK

### Summary

This article is dedicated to one of the most monumental park sculptures of pre-war Belgrade, the fountain *Hercules and Hydra* by respectable Russian architect, painter and sculptor Roman Verhovskoj, which was placed in the oldest Topčider Park in the early 1930s and thence removed after the Second World War. The author of the pedestal of this sculpture was Rajko M. Tatić, architect of the Technical Directorate of the Municipality of Belgrade. The constructed fountain, although fully corresponding to the plans of its initiators, was still slightly different from the original project of Rajko Tatić, which required a separate pool

for the sculpture of Hercules. The choice of the topic, its impressive dimensions, the style and location of this sculpture in a symbolic topography of Belgrade suggest the possibility of a more complex interpretation. Since Hercules was an archetypal hero of ancient mythology, his exaggerated muscularity in this Topčider sculpture reflected both the orientation of the Yugoslav elite towards the ideals of classical culture and towards the poetics of the "archaic" as a reflection of the primordial Yugoslav national entity. This generalized symbolism could have had a more concrete political weight for the ruling dynasty of Karađorđević, since the Topčider park where it was placed was strongly associated with the deposed dynasty of Obrenović.

Key words: sculpture, Hercules, park, fountain, archetypal hero, Topčider.

UDC 614.2(497.7 Demir Kapija)

НЕБОЈША АНТЕШЕВИЋ
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
ant.nebojsa@gmail.com

# О архитектури спомен-амбулантне болнице у Демир Капији „Витешком краљу Александру I Ујединитељу“

САЖЕТАК: Предмет истраживања је амбулантна болница (1936–1938) коју су југословенски железничари саградили у спомен „Витешком краљу Александру I Ујединитељу“, надомак Краљевског имања у Демир Капији (Македонија), на југоисточној периферији југословенске Краљевине. Спомен-болница, занемарена у архитектонској историографији, била је једна од најмодернијих здравствених установа у том делу монархије, подигнута с намером да се ода захвалност страдалом краљу и побољшају услови здравствене заштите у неразвијеном подручју Краљевине Југославије. Захваљујући залагању железничара, доброј организацији и добротворним акцијама, ово спомен-здање, грађено према пројекту архитекте Часлава Ђорђевића, представљало је подвиг у духу традиције српског задужбинарства.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Демир Капија, Југословенске железнице, архитектура, болница, спомен-здање, модернизација.

## ДЕМИР КАПИЈА – КРАЉЕВСКА РЕЗИДЕНЦИЈА НА ЈУГУ МОНАРХИЈЕ

Демир Капија је општина и варошица у Подвардарју на југу Македоније, смештена непосредно на улазу реке Вардар у најужи и најживописнији теснац свог дугог тока – Демиркапијску клисуру. Име Демир Капија турског је порекла и значи „гвоздена врата“, јер је овај стратешки положај био тешко освојив у средњем веку.[1] Овај простор је био насељен још у античко време (познат под именом *Сшенас*), о чему сведочи археолошко налазиште Просек у близини Демир Капије. Крајем XIV века Турци заузимају јужне делове Македоније, а у XVI веку се јавља први писани траг о имену *Демир Каūија*. Због свог географског положаја подручје простране котлине је било погодно за развој

[1] „Demir kapija.“ у: *Jugoslavija – turistička enciklopedija*. Glavni urednik: Ljubica D. Trajković, Druga knjiga. Beograd: Turistička štampa, 1958: 445.

пољопривреде, посебно за узгој винове лозе и повртарских култура, док је због топографских карактеристика Демиркапијска клисура била својеврсни стратешки пролаз на путу ка Грчкој. Из тих разлога је ово место, након обнове железничке саобраћајне инфраструктуре у годинама после рата у том делу монархије,[2] постало видна тачка на железничкој мапи Краљевине Југославије.

Тешка ситуација после Првог светског рата и лоше стање у пољопривреди захтевали су неопходност обнове железницâ и успостављање железничког саобраћаја, пре свега у пољопривредним деловима државе,[3] ради исхране становништва и спречавања великих несташица хране, што је био један од примарних задатака Протићеве и Давидовићеве владе у периоду од 1918. до 1920. године (Petrović 2000: 190–191; Petranović 1981: 150–161). „Јер само модерним саобраћајем може да постоји модеран народ, који на тај начин добија један од главних услова за напредак“ (Аноним 10. 04. 1936: 1). Обнова железнице је утицала тако на развитак овог прилично заосталог региона на југоистоку монархије, а после оснивања краљевског имања и пољопривредног добра у рејону Демир Капије и само место доживљава бољитак праћен изградњом варошких здања, попут среске управе, школе, поште, електричне централе, железничке станице. Многи од ових објеката грађени су у духу националног стила[4] и народног градитељства са карактеристичном обрадом архитектонских елемената. Изразита примена таквог градитељског приступа остварена је на омањем здању краљевског летњиковца подигнутог средином тридесетих година прошлог века на краљевском имању.

Наиме, југословенски краљ Александар I Карађорђевић је 1928. године за потребе имања купио земљиште величине 2700 хектара у Демир Капији од тадашњих турских велепоседника Усни-бега и Мехмед-бега. Краљу Ујединитељу Македонија је остала у сећањима још из времена балканских ратова и Првог светског рата када је, као млад принц а касније и регент, учествовао на стратиштима командујући српском војском, те је намеравао да подигне свратиште, „негде у Мађедонији“, када дођу боља времена. Крајем двадесетих година прошлог века југословенски монарх је послао етисаре у Македонију да пронађу погодно место за будуће краљевско имање. Котлина Демиркапијске клисуре показала се као погодна за формирање имања, које ће постати једно од најуређенијих краљевских поседа.[5] Током 1929. године на имању је засађен виноград а потом подигнута краљевска винарија уз препоруке француских енолога. Поред краљевске куће, до почетка рата 1941. године, на имању Карађорђевића у Демир Капији

[2] Поправку железничке пруге Ниш–Ђевђелија, Ниш–Лапово и Скопље–Митровица, од новембра 1918. до марта 1919, извела је Војно-железничка инспекција Врховне команде српске војске, вид.: Petrović 2000: 192.

[3] Више видети у: Dimitrijević 1961: 3–27, Илић, М.[илош]. „О нашем железничком саобраћају.“ *Нови живот* св. 1 (1922): 18–22.

[4] О појави и развоју националног стила у српској архитектури вид.: Кадијевић 2007.

[5] Опсежна архивска грађа о краљевском имању и пољопривредном добру у Демир Капији налази се у Архиву Југославије, Фонд 74 – *Двор Краљевине Југославије 1918–1948*, у фасциклама бр. 291, 292, 391, 392, 522, те обухвата следеће: имовинско правни односи, извештаји, откупи, планови и скице (понуде за извођење радова на гостинској кући и Цркви Св. Богородице, планови за винарију и подруме према пројекту аустријске фирме и др.), инвентар, мере за унапређење добра и околине, виноградарство, сточарство, развој и унапређење ратарства, градинарства и воћарства, радови на пошумљавању добра и околине, требовање кредита за поједине радове и набавку пољопривредних и других машина и алата, издаци, здравствене прилике на добру и околини, разне активности (течајеви) на имању и др.

изграђене су управне и стамбене зграде, радионице, стаје, магацини, дворска воденица те подигнута и ергела за узгој липицанера. Краљ Александар је боравио на имању само једном, и то почетком марта 1931. године, након обиласка Валандова и околине, погођених снажним земљотресом (Раденковић 2008). Уверивши се лично у последице катастрофе, краљ је наложио да се за најугроженије из оближњег насеља Бања подигну куће (од тада се за ново насеље усталило име Демир Капија). Једна од ретких посета краљице Марије имању била је након атентата у Марсељу, свечано организована поводом освећења почетка радова на изградњи нове цркве.[6]

Сматра се да је управо оснивање Краљевског имања допринело да Демир Капија буде једна од развијенијих општина у том делу монархије. Због бурних историјских околности овај крај је често био изопштен из многих области друштвеног, привредног и културног живота. Из тежњи краља Александра да се поправе друштвене прилике и животни стандард на југу, поникла је краљева економија која је постала својеврсни расадник помоћи и подршке народу тога краја. Поред материјалне помоћи имање је имало и образовну улогу, јер су се на њему организовали разни течајеви зарад обуке локалног становништва. У области пољопривреде имање је послужило „као школа за бољу и савршенију обраду земље, за рационално поступање у економији“ (Аноним 18. 10. 1938: 6).

> [Имање] је постала установа од неоцењиве користи за народ из Демир Капије и неколицине околних срезова. Стотине и хиљаде бесплатних садница и хиљаде килограма одабраног семена дељено је народу из године у годину са Краљеве економије. Стотине и хиљаде сељака нашли су на њој добро плаћено запослење у доба најцрње кризе. И тај рад на овом модерном пољском добру била је истовремено најбоља школа, која је комбинована са бесплатним сталним саветима и упутима (Аноним 18. 10. 1938: 6).

Након краљеве смрти покренута је добротворна акција за изградњу спомен-болнице у Демир Капији, с намером да се на тај начин одају почаст и захвалност страдалом краљу, те истовремено помогне у побољшању животних услова становништва са југа Македоније. Прва болница посвећена „Витешком краљу Александру I Ујединитељу“ била је болница у Кореници (Хрватска), тадашњој Савској бановини, као краљева задужбина која је била свечано отворена и освећена 16. јуна 1935. године уз присуство изасланика краљевског двора.[7]

## ИЗГРАДЊА СПОМЕН-БОЛНИЦЕ У ДЕМИР КАПИЈИ

Иницијативу за изградњу спомен-амбулантне болнице покренули су југословенски железничари крајем 1935. године. У жељи да овековече успомену на „Краља Мученика“, железничари су желели да „каквим видним споменом [...] у знак пијетета [...] подигну у

[6] На брежуљку у ондашњем насељу Бања, где се налазила стара Црква Св. Атанасија (1887) страдала у разорном земљотресу који је 8. марта 1931. године погодио југоисточне делове Македоније, по краљичиној жељи је 1935. започета градња нове цркве посвећене Успењу Пресвете Богородице, која је освештана 28. августа 1937. Од тада је дан Велике Госпојине месни празник Демир Капије. Ова црква је у народу била позната и као „Мали Опленац“.

[7] Архив Југославије, *Двор Краљевине Југославије 1918–1948*: фонд 74, фасцикла 117, бр. јед. описа 176, Допис Маршалату двора уз позив Њ. В. краљу Петру II за свечано отварање спомен-болнице у Кореници

Демир Капији монументалну амбуланту и народно купатило“ (Аноним 1936б: 7). Као разлог за подизање болнице у Демир Капији, поред „рђавог“ здравственог стања житеља тог краја, железничари су истицали и да је тај „кутак [наше] простране Отаџбине био веома драг Великом покојнику“ те да се „тамо склањао кад му је терет државног крмила и најмање слободних часова остављао“ (Аноним 1936б: 7). Одређено је да болница носи име *Витешког краља Александра I Ујединитеља*, у нади да ће „вековима обележавати велику љубав југословенских железничара према њиховом Великом Краљу и великом пријатељу“ (Аноним 1936б: 7). За реализацију овог пројекта у Београду је формиран Главни одбор[8], у чијем саставу[9] су поред директора, управникâ и службеникâ из ресора Југословенских железница, биле и угледне личности ондашњег времена, попут Владе Илића, председника Београдске општине; Милана Ст. Протића, генералног директора Народне банке; пуковника Јована Лека, управника Двора; др Стевана Поповића, генералног секретара Индустријске коморе; Миливоја Стефановића, дворског јувелира, и др. Тадашњи министар саобраћаја др Мехмед Спахо се прихватио покровитељства акције југословенских железничара, а према писању железничке штампе, министар је „у свакој прилици, кадгод је било потребно, излазио у сусрет свим[а] захтевима да се што пре ово велико, готово монументално дело, приведе крају“ (Аноним 1938а). Разлог за велику подршку и наклоност министра Спахе овом пројекту југословенских железничара може се тражити у његовим политичким амбицијама и привржености југословенској идеологији, те у политичким околностима друге половине тридесетих година.[10] Активним заједничким залагањем да радови на спомен-болници отпочну још на пролеће 1936. године, Главни одбор је основао одборе и пододборе у свим већим местима, те спровео пропагандну акцију у циљу брзе и ефикасне реализације овог подухвата.

Током изградње болнице приступало се различитим видовима прикупљања новчаних средстава, чему су највише допринеле бројне добротворне донације, организоване наградне лутрије[11], продајне акције и забавне вечери, а почетком 1938. године, поводом завршетка радова на спомен-болници у Демир Капији издата је и добротворна поштанска марка[12] са доплатом. Једна од продајних акција била је организована у договору са

[8] Седиште Главног одбора за подизање амбулантне болнице у спомен на витешког краља Александра I Ујединитеља у Демир Капији било је у Палати Министарства саобраћаја, соба бр. 398.

[9] Пун састав Главног одбора, са свим члановима, почасним председником и потпредседником, те активним председником и благајником, вид.: *Железнички венац (Поучно-забавни, железнички књижевни часопис)*, Бр. 3 – 1/II (1936): 8.

[10] О личности Мехмеда Спахе и његовом политичком животу и утицају у Краљевини СХС/Југославији вид.: Kamberović 2009; Filandra, Šaćir. *Bošnjačka politika u XX. stoljeću*. Sarajevo: Sejtarija, 1998.

[11] Главни одбор је у априлу 1938. организовао велику лутрију, јер (иако су се радови на изградњи ближили крају) није било довољно новчаних средстава како би се подмирили све потребе, нарочито у погледу уређења и опремања болнице. Организатори лутрије су добили многобројне и разноврсне дарове (различити комади и гарнитуре намештаја, санитарије, употребни предмети, сатови, књиге и сл.) од добротвора из целе земље. Сваки лоз, који је коштао 10 динара, имао је добитак, јер је био обезбеђен непланирано велики број згодитака. Вид.: Аноним 1938.

[12] Министар пошта и телеграфа је крајем 1937. одобрио пуштање у промет 400.000 специјалних поштанских марака, чији је приход од продаје био намењен завршетку радова на изградњи спомен-болнице југословенских железничара. Добротворна поштанска марка штампана је на заштићеном папиру као двобојни офсетни тисак државне маркарнице, са цртежима Сретена Грујића а по идејној скици Љ. Чучаковића. У серији постоје четири маркице. Франкатурну вредност су имале до 30. 11. 1938. године. Постојао је и пригодни жиг. Вид.:

Управом Двора а на иницијативу Главног одбора за подизање спомен-болнице. Наиме, Главни одбор је „дошао до убеђења да ће постићи свој циљ у погледу подизања [овог] највећег споменика путем продаје популарних књига“,[13] те је крајем марта 1936. године упутио допис Управи Двора с молбом:

> Како Управа Двора Његовог Величанства Краља располаже већим бројем књига: „ЦРКВА СВ. ЂОРЂА НА ОПЛЕНЦУ“, Одбору је част умолити Управу, да се ова књига уступи Одбору, коју би Одбор растурао путем минималне продајне цене у народ и чиме би дао могућност и најслабијим слојевима народа да се са овом светињом упозна.
>
> Чист приход служио би за подизање највећег споменика у Демир Капији као и осталих потреба пасивних крајева.[14]

Управа Двора је известила Одбор да је донето Решење[15] уз одобрење краља, да се Одбору изда три хиљаде комада књига, које је Двор имао на располагању, како би се њиховом продајом приходовала средства за болницу у Демир Капији. Тако је ова пропагандна акција добила и својеврсну културно-образовну димензију, јер су се продајом монографије (изд. 1935) и нижи друштвени слојеви могли упознати са краљевским маузолејом и националним споменником сакралне архитектуре, док се истовремено обезбеђивао новац за изградњу модерног спомен-здања, које је требало да омогући адекватну здравствену заштиту житељима на периферији југословенске Краљевине. Подршку племенитој акцији југословенских железничара и помоћ у прикупљању новца пружио је и часопис *Железнички венац*, који је у периоду од фебруара 1936. до отварања болнице октобра 1938. године у неколико бројева обавештавао о току изградње.

Увидом у архивску грађу Двора Краљевине Југославије, дознаје се да је Главни одбор за подизање болнице у Демир Капији био у сталној кореспонденцији са Управом Двора током изградње спомен-здања, обавештавајући их о свим подухватима. У току формирања фонда почетком 1936, Министарство унутрашњих послова је у допису[16] Краљевој канцеларији доставило примерак Правилника *Фонда за подизање амбулантне болнице Витешком Краљу Александру I Уједињитељу у Демир Капији*, а потом је уследила и обавест о оснивању Главног одбора. Након формирања комисије за избор земљишта у Демир Капији, те на основу њиховог извештаја, Одбор је крајем фебруара 1936. поднео молбу Управи Двора да се Одбору уступе два хектара земљишта (у власништву Двора) преко пута главног улаза у имање Дворског пољопривредног добра, које се показало као најпогодније за такву установу. „Ово утолико пре што се ова болница подиже у месту где ће бити од користи, поред народа те околине, и особљу Дворског добра, па ће се тиме попунити једна вапијућа потреба тога краја“,[17] стајало је у допису. Месец дана касније, Одбор је обавештен да се захтеву не може изаћи у сусрет, с обзиром на то да је

---

*Priručnik maraka jugoslovenskih zemalja*, Svezak 8, *Zajednička izdanja stare Jugoslavije 1921–1941*, I. Dio. Zagreb: Filatelistički savez Hrvatske, 1948.

[13] Архив Југославије, *Двор Краљевине Југославије 1918–1948*: фонд 74, фасцикла 338, бр. јед. описа 492 (даље: AJ, 74-338-492).

[14] AJ, 74-338-492.

[15] AJ, 74-338-492.

[16] AJ, 74-55-253.

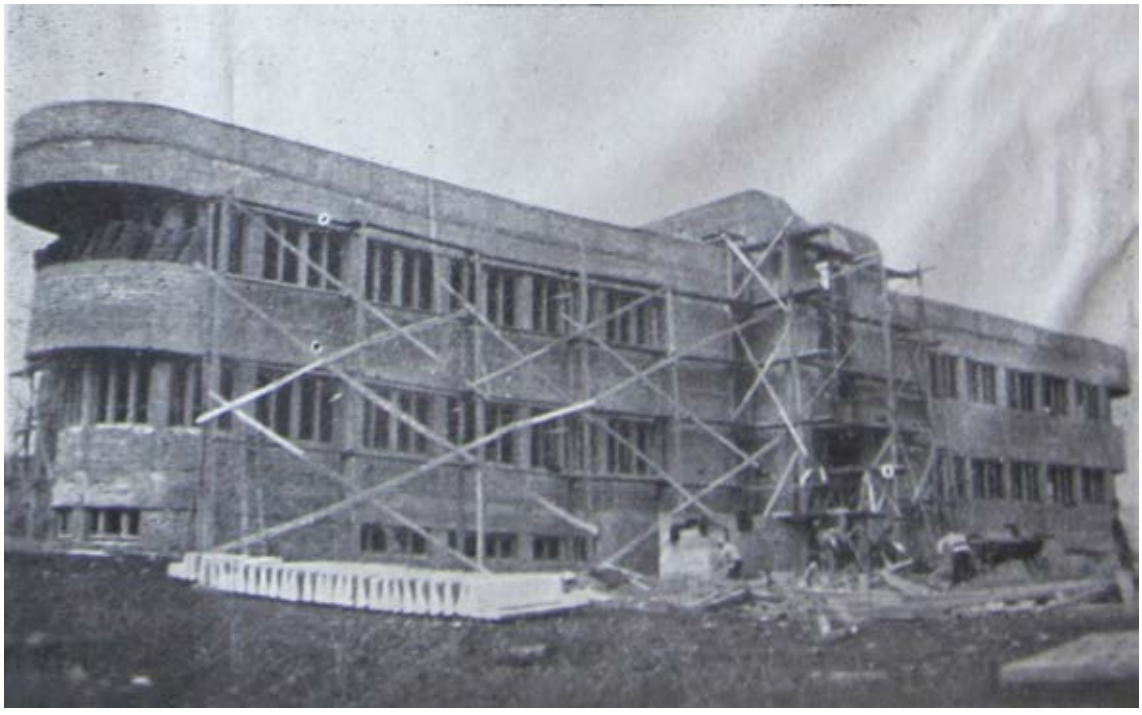
[17] AJ, 74-292-432.

„имање у маси, те се не може [за сада] ништа радити“.[18] Да би Управи Двора приближио молбу Одбора, помоћник управника Двора Александар Рашковић, који је био и члан Главног одбора за подизање спомен-болнице, упутио је потом објашњење[19] у коме је детаљније образложио избор траженог земљишта између железничке пруге и реке Вардар. У образложењу се, између осталог, наводи да се тражени део земљишта Краљевског имања показао као најприкладнији за градњу болнице, те да је због песковитог састава припадао последњој класи и није коришћен за пољопривредне културе. Иако је било и других повољних и добротворних понуда за куповину или уступање земљишта у Демир Капији, нису могле бити прихваћене због исплативости у погледу техничких услова и прописа изградње болнице. Стога Рашковић сматра да би земљиште требало одобрити за подизање болнице, посебно истичући њену сврху и њен значај. Из прегледа доступне архивске документације остаје нејасан разлог због кога Двор није уступио део траженог земљишта Главном одбору, али се може претпоставити да је разлог правне природе, јер је тестаментом краља Александра имање у Македонији било завештано принцу Томиславу.

Настали проблем око парцеле је убрзо решен јер је један део земљишта за потребе изградње болнице поклонила Ружа Наумовић, сељанка из села Клисуре, којој се на свечаном банкету поводом отварања и освећења болнице посебно захвалио Никола Ђурић, директор Дирекције државних железница и председник Главног одбора (Аноним 18. 10. 1938: 6; Аноним 18. 10. 1938: 9), док је остатак земљишта делом дала општина а део је купио Одбор (Аноним 18. 10. 1937: 14). Радови на изградњи су отпочели крајем пролећа 1936. године (сл. 1). Формирана парцела за изградњу болнице налазила се у близини Краљевског имања, што се још током изградње показало као обострано корисно. Тако је А. Рашковић, који је по службеној дужности боравио на имању у августу 1936. године,[20] могао да надгледа почетак грађевинских радова, док је инфраструктурна опремљеност имања омогућила да се болница снабде електричном енергијом. Наиме, Одбор је крајем јула 1937. године обавестио Управу Двора да је болница у завршној фази и да се изводе луксузни радови и електрично осветљење, па је стога било потребно да Управа омогући да се електрични вод са четири спроводника продужи у правцу болнице, јер је болница била снабдевана водом путем електричног хидрофора и располагала је рендгенским апаратима.[21]

Отварање спомен-болнице је било одлагано два пута (планирано за октобар 1937. и мај 1938) због недовољно новчаних средстава за завршне радове и опремање. Захваљујући активном залагању југословенских железничара, доброј организацији и добротворним акцијама, радови су у току 1937. године нагло напредовали, те је за кратко време постигнут видан резултат, јер је „спомен болница изашла из оквира једне обичне болнице“ дајући утисак „величанственог монумента“ сходно „висини замисли која га је инспирисала и циљу коме је тежила“ (Аноним 1937: 12–13). Уз присуство великог броја народа и високих званица болница је свечано отворена 17. октобра 1938. године.

[18] AJ, 74-292-432.
[19] AJ, 74-292-432.
[20] AJ, 74-292-432, Молба Г. одбора Управи Двора да одобри А. Рашковићу дежурство у Д. К. поводом почетка грађевинских радова, те Обавест Двора да ће се А. Р. службено налазити у Д. К. током августа.
[21] AJ, 74-292-432.



Сл. 1. Болница у изградњи, фотографија из априла 1937. (*Железнички венац* 20, 1937, 4)

Пријатно време Михољског лета допринело је да славље у мирној паланци на Вардару буде посебно свечано уз окићене домове и дућане, железничарску музику и народно весеље. Поред председника и чланова Главног одбора, свечаности су присуствовали и министар пошта и телеграфа Војко Чвркић, изасланик Министарства саобраћаја Драг. Благојевић, бан Вардарске бановине Марко Новаковић, а изасланик Његовог величанства краља Петра II био је пуковник Јован М. Леко (Аноним 18. 10. 1938: 6; Аноним 18. 10. 1938: 9).

Свечаност је започела архијерејском литургијом и освећењем новосаграђене спомен-цркве подигнуте надомак Краљевског имања „у славу краља Ујединитеља“, чијом изградњом је дат „подстрек Југословенским железничарима“ те су и они „у Демир Капији у славу Великог Покојника подигли спомен болницу“.[22] Након освећења цркве, приступило се и освећењу болнице које је предводио митрополит скопски Јосиф, као изасланик Светог Синода Српске православне цркве, приликом чега је било запаљено кандило испред краљеве бисте ватром коју су железничари донели са Опленца (сл. 2). Тако су у истом дану била отворена два репрезентативна архитектонска здања у спомен „Блаженопочившем Краљу Александру“ – „храм у коме ће се народ крепити и добијати

[22] АЈ, 74-292-432, Позив Краљу Петру II Карађорђевићу за отварање и освећење спомен цркве у Демир Капији, који је Одбор за подизање спомен цркве Витешком Краљу упутио Двору 8. октобра 1938.

Сл. 2. Митрополит скопски г. Јосиф предводи чин освећења спомен-болнице (*Железнички венац* 21, 1938, 12)

снагу, и болница, самарићански храм у коме ће се спасавати људски животи“ јер су управо то, према мишљењу иницијатора ових подухвата, „благодети које одговарају оним практичним, духовним, културним и социјалним тежњама, које је Краљ увек имао за народ тога краја“ (Аноним 18. 10. 1938: 6; Аноним 18. 10. 1938: 15). За сиромашно становништво неразвијеног југа Македоније, нова модерна болница није имала само социјално-здравствени значај, него је представљала и културну тековину којом треба да се еманципују навике народа тога краја и ослободе га бројних празноверних обичаја. Различити верски обичаји и начела довели су до посебне културе живљења, а тиме и до специфичних погледа на здравствену културу (Jovanović 2002: 352). У обраћању окупљеним званицама на свечаном банкету изасланик министра саобраћаја је стога нагласио да ће у новосаграђеној болници „много болесних бити сачувано разног бајања, врачања, записа и надрилекара“ (Аноним 18. 10. 1938: 6). Слаба здравствена просвећеност и велика стопа смртности потирали су се изразито високим наталитетом, углавном код муслиманског становништва (Jovanović 2002: 359).

Да би се боље разумеле здравствене потребе и прилике на југу Македоније, на основу статистичких података Краљевине Југославије, потребно је сагледати демографску структуру Вардарске бановине те њене параметре упоредити с другим деловима Краљевине. Од укупне популације Краљевине, израчунато геометријском прогресијом за 1936. годину, у Вардарској бановини је живело 11,4% становништва (Statistički godišnjak 1937: 65), са природним прираштајем (16,5%) другим по величини (после Дринске бановине) у монархији (Statistički godišnjak 1937: 77). Јужна Србија је поред високог наталитета имала и изражену смртност дојенчади и деце до пете године старости, а број смртности код мушкараца и жена је био скоро изједначен (Statistički godišnjak 1939: 123). Према старосној структури популација Вардарске бановине је била најстарија, односно статистички подаци показују да је становништва од 70. до 114. године старости било 3,6%, док је на пример Дринска бановина са приближним бројем становника имала 1,67% становништва те старосне групе (Statistički godišnjak 1939: 100–110). Анализом стања болница, односно, социјално-медицинских установа за 1936. годину, у Вардарској бановини је било 18 болница (од чега 2 државне, 15 самоуправних, 1 осталих јавних; приватних није било), што

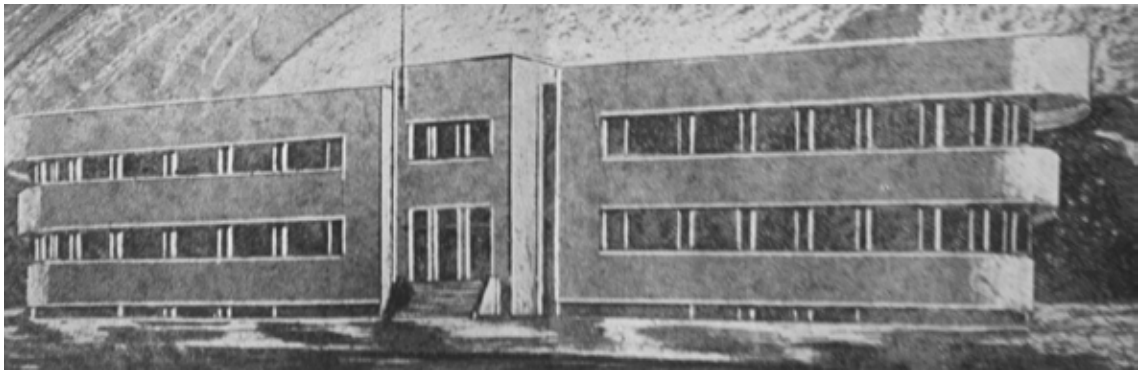
је око две трећине у односу на укупан број болница у већини других бановина (изузев Врбаске и Приморске), или што је рецимо дупло више у односу на град Београд, који је чинио 2,5% популације Краљевине Југославије. Такође, број болничких кревета у Вардарској бановини је био примерице за две трећине мањи у односу на Београд, за три четвртине у односу на Дравску бановину, или за око половину мањи у односу на Моравску бановину, док је Вардарска бановина са 7 болничких кревета на 10.000 становника била на претпоследњем месту. Овде је и број лекара у болницама (41) био за 1,5 до 5 пута мањи у односу на друге бановине, изузев Зетске и Врбаске (Statistički godišnjak 1937: 417). Слаба здравствена култура и спутаност религијским начелима утицали су да становништво Јужне Србије страхује од лекара и избегава их (Jovanović 2002: 355).

## АРХИТЕКТУРА СПОМЕН-БОЛНИЦЕ

Израду идејног пројекта за спомен-болницу у Демир Капији Главни одбор је поверио једном од својих чланова, архитекти Александру Чаславу Јовановићу Ђорђевићу[23] (сл. 3). Архитекта Ђорђевић је пројектовао болницу у складу са тада актуелним пројектантским стремљењима архитектуре модерног обликовања, која су од краја двадесетих година, услед појаве и продора модерне архитектуре, била све више заступљена и махом коришћена у свим деловима југословенске монархије (сл. 4). Однос према архитектури „новог духа“, нарочито у источним деловима земље, подразумевао је пре свега структуралну и обликовну рационализацију усмерену чистим геометризованим формама и напуштање естетских начела архитектуре историцизма, док су функционална организација, техничко-конструктивне карактеристике и обликовање ентеријера били неретко примерени обрасцима архитектонске праксе XIX века. Због недовољне културолошке свести за нове уметничке изразе, оскудних материјалних и техничких услова, српска модерна архитектура међуратног периода је у знатној мери била одраз расположивих могућности и залагања мањег броја архитеката који су прихватали и следили прогресивне идеје са запада, примењујући их у складу са друштвеним условима. Из тих разлога,

Сл. 3. Архитекта Александар Часлав Јовановић Ђорђевић, пројектант спомен-болнице (*Железнички венац* 4, 1936, 2)

[23] На основу спроведеног истраживања утврђено је да се име аутора спомен-болнице у Демир Капији помиње само у часопису *Железнички венац*, и то у бр. 4 – 15/II (1936): 2, као пројектант (у горенаведеном облику); у броју 3 из исте године, његове име – Часлав Ђорђевић, налази се на списку чланова Главног одбора, док је у бр. 24 – 15/XII (1937): 12–13, у прилогу о завршетку радова, наведен као железничар-архитекта. У опсежној преписци са Управом Двора, као ни у дневној штампи (*Политика*, *Време* и *Правда* су 18. октобра 1938. објавили чланке о отварању болнице), није нигде споменуто име пројектанта. Такође, у оквиру истраживања није утврђено ко је био Часлав Ђорђевић (када је и где рођен, где је похађао студије, када је дипломирао, где је био запослен), те стога то питање остаје отворено за наредне анализе.



Сл. 4. Идејна скица за спомен-амбулантну болницу у Демир Капији, 1936. (*Железнички венац* 4, 1936, 2)

појавиће се архитектонски објекти са решењима која се налазе на граници између академске монументалне строгости и модерне геометријске чистоте и функционалног конструктивистичког концепта, што стога подразумева и одговарајући третман архитектонских елемената (Грчев 2003: 344). Док са идеолошке стране, „насупрот другим стилским и формалним конфигурацијама архитектуре, модернизам није био [...] оптерећен бременом утврђених националних или етничких замишљања, те је стога постао најпогодније средство репрезентације [...] за новог југословенског човека и идеализоване слике југословенске културе“ (Ignjatović 2007: 234). У том контексту спомен-болница модернистичке архитектуре у Демир Капији представља национални споменик свих југословенских железничара, на челу са министром саобраћаја Мехмедом Спахом, чија је „идеологија тежила добру краља, државе и народа“ (Kamberović 2009: 151). Ревносни и вредни железничари показали су оданост југословенском краљу и народу изградњом модерне болнице на крајњој периферији монархије, која је житељима тога краја требало да буде потврда социјалне бриге и привредног напретка.

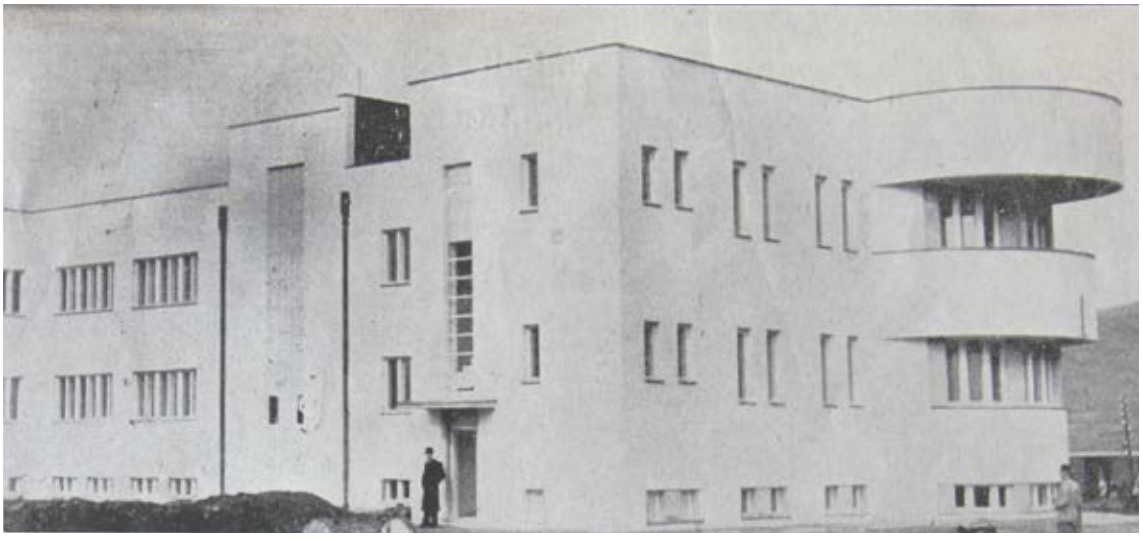
Појава и развој модерне архитектуре у Македонији током тридесетих година праћени су наглашеном потребом за решавање архитектонских, конструктивних и урбанистичких проблема, у чему су првенствено учествовали архитекти из Београда и Загреба (Грчев 2003: 337–343). Спомен-болница у Демир Капији један је од првих објеката модерне архитектуре на крајњем југу Македоније,[24] а према писању ондашње штампе, могла се уврстити у најлепше болнице у земљи. У опису идејног пројекта објављеног у *Железничком венцу* наводи се да објекат модерног изгледа представља такорећи архитектонски приказ „железничких крила“ са амблема Државних железница (Аноним 1936а: 2). Овај графички мотив је послужио пројектанту као идејно полазиште за обликовну структуру и изглед главне фасаде (сл. 5). Пројектом је било предвиђено да амбулантна болница са народним купатилом има висок сутерен, приземље и спрат. Смештено у сутерену, купатило је имало просторију са одељењима за каде и салу са тушевима, уз сву потребну опрему.

[24] О појави и развоју модерне архитектуре у Македонији између два светска рата више вид. у: Грчев 2003: 335–387.

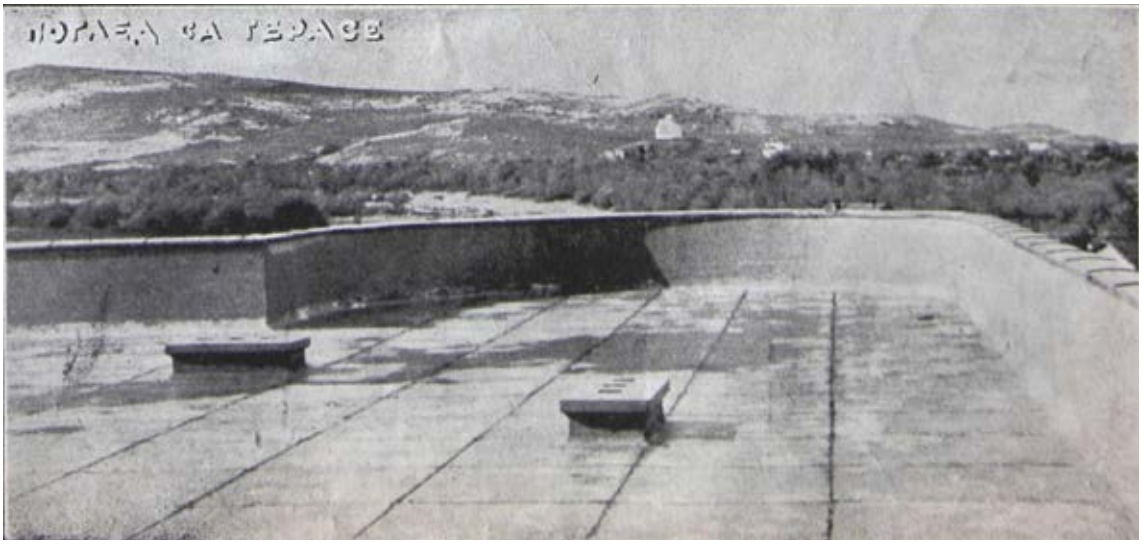
Сл. 5. Спомен-амбулантна болница у Демир Капији, разгледница из 1938. (из ауторове збирке)

Сутерен је такође био предвиђен за кухињу, перионицу, оставу и магацин. У приземљу су се налазили хол, апотека и ординација са оставом, док је зона за смештај пацијената према идејном пројекту требала да имала три сале са двадесет постеља, те једну мању салу за породиље. Такође је у првобитном плану било предвиђено да се на првом спрату налазе станови за лекара и послугу „са свим потребним комфором“ (Аноним 1936а: 2).

Међутим, током изградње је извршена делимична пренамена простора због повећања капацитета болнице, а поједине сервисне функције су добиле и засебне објекте. Смештај пацијената је стога проширен на први спрат, тако да је болница имала капацитет од педесет болничких постеља, а сем овог главног објекта изграђен је још један смештајни павиљон за још педесет постеља (сл. 6). Ово се изгледа показало неопходним јер је овај крај много заостајао у погледу хигијенских услова и често је била присутна епидемија маларије (Аноним 1937: 12). У близини болнице подигнуте су две виле за лекаре и особље, а било је предвиђено и да сестре милосрднице имају засебне станове. Демир Капија је тако добила својеврсни болнички комплекс са уређеним парком. У јеку развоја модерне архитектуре тридесетих година „болница је схваћена као организам, склоп неколико павиљонски повезаних објеката с главном зградом, смештена у пејзажу којем се као околној новој архитектури посвећује посебна пажња“, док „болесник постаје субјект и све је њему подређено“ (Premerl 1976: 25). По угледу на бројне примере болница из међуратног периода, пројектованих у складу са принципима архитектуре модерног покрета, и спомен-болница у Демир Капији је имала кровну терасу за



Сл. 6. Изглед задње фасаде болнице (*Железнички венац* 24, 1937, 13)



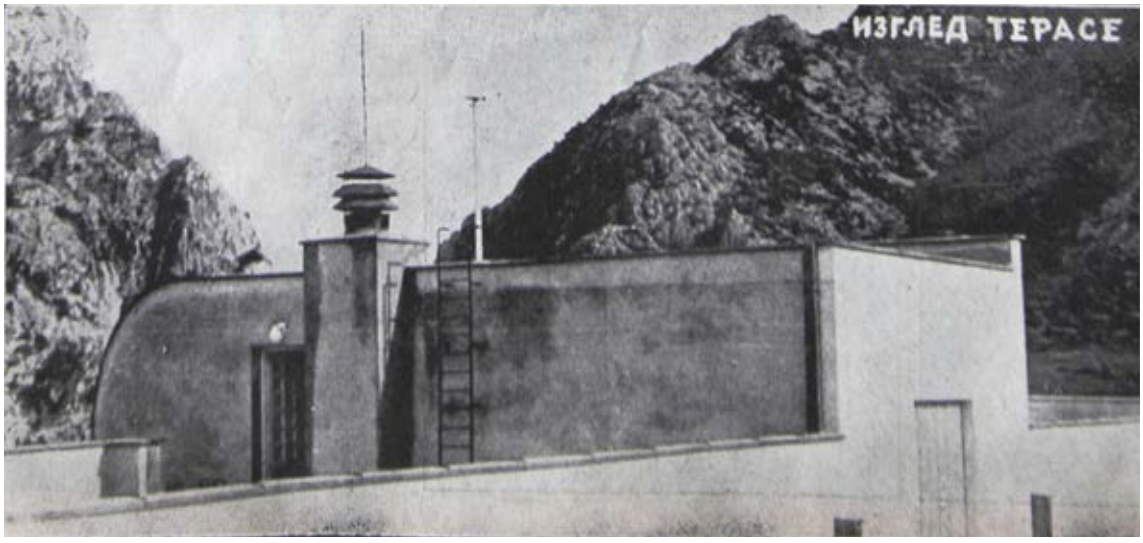

Сл. 7. Поглед са кровне терасе десног крила болнице (*Железнички венац* 24, 1937, 13)

боравак болесника на отвореном (сл. 7). Подстрек за овај функционалистичко-обликовни аспект здравствених објеката дао је фински архитекта Алвар Алто (Alvar Aalto), пројектом Санаторијума у Паимију почетком 1930-их, у настојањима „да задовољи социјалне и психолошке критеријуме“ увек усмеравајући „сву своју пажњу на стварање таквог амбијента у коме ће се људи добро осећати“ (Frempton 2004: 202). „Објекти здравствених

установа и болнице чинили су се [...] идеалним медијем, у којем се архитектура новог хуманизма могла плодоносно остваривати и којим је могла показати готово сва своја социјална и хумана начела“ (Premerl 1976: 25).

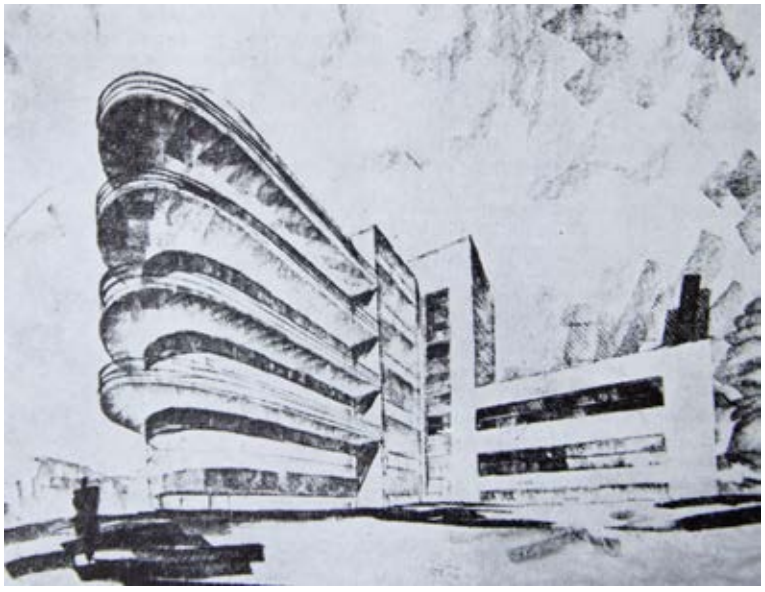
У односу на идејно решење објекта болнице (сл. 4), у реализацији је дошло до извесне измене у погледу обликовања централног, улазног волумена, што је утицало и на општи изглед главне фасаде. Изразито кубичну форму пуристичке обраде средишњег корпуса, који је смицањем угла бочних крила на главној фасади био „одвојен“ и тиме истакнут, заменио је експресивни облик са масивним ободним профилацијама и средишњом застакљеном траком, које лучно прелазе у површину крова (сл. 8, 9). Пројектант је на овај начин нагласио симболику

Сл. 8. Средишњи блок са главним улазом у болницу (*Железнички венац* 24, 1937, 14)




Сл. 9. Поглед на кров средишњег блока и бочне кровне терасе, снимак са задње стране објекта (*Железнички венац* 24, 1937, 12)

главне фасаде, јер је измењеним обликовањем средишњи део објекта упућивао на изглед *железничког точка* са амблема. С обзиром на П форму објекта и на основу доступних фотографија може се претпоставити да је објекат имао симетричну просторну организацију,[25] са два бочна тракта окомита на задњу страну главног објекта који формира централни улазни блок и бочна крила, чије се етаже са парапетима завршавају полуобличасто у виду бродских палуба. Иако је фасада болнице пројектована симболички, постигнут је значајан резултат у погледу естетских карактеристика модерне архитектуре. Новост архитектуре здравствених објеката међуратног периода је „у схватању и начину на који се приступало задатку", тако да „правилно функционисање болнице произлази из нових научних достигнућа и из односа пацијента према простору који остаје у његовој мери и због њега" (Premerl 1976: 25). У време када је архитекта Ђорђевић радио на пројекту за спомен-болницу у Демир Капији, у Београду су текли радови на изградњи Универзитетске дечије клинике архитекте Милана Злоковића, једном од најзначајнијих дела српске модерне архитектуре. Ђорђевић је вероватно имао прилику да се упозна са тадашњим новим пројектима здравствених установа у Југославији, попут Злоковићевог неизведеног пројекта за болницу у Сомбору (1933), са наглашеним хоризонталама прозорских отвора (Паниħ 2011: 74), или са пројектима хрватских архитеката модерниста, посебно са конкурсним радом Ернеста Вајсмана (Ernest Weissmann) из 1931. године за Жидовску болницу у Загребу (сл. 10), где је аутор смештајно крило болнице обликовао са степенастим лучним завршецима етажа и терасама у виду палуба (Premerl 1976: 29).



Сл. 10. Ернест Вајсман, *Жидовска болница у Загребу*, идејна скица конкурсног рада, 1931. (*Arhitektura* 156–157, 1976, 29)

Архитектура спомен-болнице у Демир Капији могла би се посматрати и у контексту морфолошког препознавања са модернистичким обликовним идиомом, а који се иницијално може везати за архитектуру Југословенског павиљона, београдског архитекте Драгише Брашована, предста-

[25] Истраживањем није пронађена техничка планска документација за пројекат спомен-болнице у Демир Капији, а како је објекат пројектован и реализован искључиво у добротворној режији југословенских железничара и није био званични пројекат Министарства саобраћаја или Министарства грађевине, тако није ни заведен у реализоване државне објекте. Такође, део архивске грађе Министарства саобраћаја је делимично страдао и није сачуван, те стога остаје непознат њен садржај.

вљеног на међународном Привредном сајму у Милану 1931. године. Брашован је павиљоном потврдио присуство интернационалног стила у југословенској архитектури, чије је обликовање, иако пројектован као *апсолутни* простор – односно као павиљон изложбене намене, послужило као узор за архитектуру модернистичког израза српских и југословенских архитеката током четврте деценије прошлог века. Овај изразито модернистички архитектонски склоп који је подразумевао изворне аспекте архитектуре модерног обликовања (пуристичку обраду структурних елемената геометризованих кубичних и заобљених волумена, употребу беле боје, континуалне тракасте прозоре, слободан план, равне кровове, па чак и словни натпис као једини *орнамент*), репрезентовао је парадигму југословенског модернизма у складу са „идеолошким замислима режима о прогресивној нацији, која наступа кроз оштар и бескомпромисан отклон у односу на прошлост“ (Ignjatović 2007: 292). Примењиван првенствено на објектима јавне намене, такав архитектонски конструкт значио је идентификовање са званичном државном политиком и презентацијом, усмереним ка друштвеним модернизацијским токовима и интегралности југословенског националног идентитета. Стога је и требало да архитектура спомен-болнице изграђене на периферији монархије буде део јединственог архитектонског топоса, у коме се бришу националне границе, те су тако без обзира на контекст или намену објекта новом модерном архитектуром биле доступне и омогућене сличне заступане вредности друштвеног стандарда.

Унутрашњост болнице је била модерно уређена и опремљена: првокласни оникс мермер је заменио керамичке радове, чак су и каде у народном купатилу биле рађене по примеру римских купатила у мермеру, улазни хол је био сав обложен мермером (зидови оникс, а плафон витез мермером), болница је имала модерни систем централног грејања, а водовод је био изведен као да се објекат налазио у Београду (Аноним 1937: 13), а на основу неколико сачуваних фотографија детаља ентеријера болнице може се закључити да је у објекту била уграђена тада савремена санитарна опрема, попут умиваоника и славина. Хигијенски и здравствени услови у болници били су остварени и путем осветљености унутрашњих простора и болничких соба. На бочним крилима главне фасаде низали су се прозорски отвори формирајући хоризонталне траке које су пратиле лучни завршетак етажа. Такође је и фасада задње стране болнице имала довољан број широких прозорских отвора. Приступ и улаз у објекат били су традиционалније решени са истуреним степенишним платоом и приступном маркизом за возила. У улазном холу на високом мермерном постаменту била је постављена бронзана биста краља Александра, са натписом: „Витешком Краљу Александру I Ујединитељу, Његови железничари“, у бочним ходницима биле су постављене мермерне плоче са именима чланова Главног одбора и списком добротвора и приложника, док се на првом спрату налазила биста министра саобраћаја са натписом: „Д-р Мехмед Спахо Министар Саобраћаја, најзаслужнији за ово дело“. Међу члановима Главног одбора који су у највећој мери били заслужни за реализацију овог спомен-здања налазио се и архитекта Тихобран Мацаревић (Аноним 1937: 15). Југословенски железничари нису крили одушевљење успешном реализацијом њиховог спомен-здања, те је тако у *Железничком венцу* остало забележено:

> Можда ни једна болница на Балкану нема овај величанствен унутрашњи изглед као ова наша железничка болница у Демир Капији. Овде се није ишло за луксузом, мада све

одаје један одмерен и озбиљан раскош, већ се желело да ова Спомен болница буде и по својој техничкој обради тако савршен објекат да изазове опште дивљење. У овоме се успело. То се мора признати. Када се човек нађе пред болницом, у болници или на њеној тераси, он не може да се уздржи а да не иде из усхићења у дивљење (Аноним 1937: 13).

* * *

Болнице и санаторијуми, хигијенски заводи, палате народног здравља, социјалне установе, окружни уреди за осигурање радника – постају значајни архитектонски објекти тридесетих година прошлог века „кад су се расписивали и јавни конкурси, на којима се афирмишу углавном млађи архитекти“ (Premerl 1976: 25). Спомен-болница југословенских железничара у Демир Капији представљала је племенит подвиг у духу традиције задужбинарства. Болница је поред меморијалног карактера имала и врло практичну и хуману намену. Наше задужбине су од самог настанка сведочиле о посебној архитектонској, градитељској и занатској вредности, јер задужбине почивају не само на одређеним правним основама већ и на моралним вредностима, чврсто везаним за хуману страну људске личности (Антешевић 2012: 60, 58). Национална свест и заједничко залагање југословенских железничара изнедрили су спомен-здање достојно свога времена и намене, саграђено искључиво оним средствима које су сами прикупили, упркос тешком материјалном положају и често непримереним радним условима, увек у мобилизационом стању, с правом се називајући *Пета армија*.

## ЛИТЕРАТУРА


Аноним. „Амбулантна болница у Демир Капији.“ *Железнички венац* год. IV, бр. 4 – 15/II (Anonim. “Infirmary hospital in Demir Kapija.” *Railway gazette* Year IV, No. 4 – 15/II) (1936): 2–3.

Аноним. „Велика железничка болница у Демир Капији отвара се свечано на дан 17 октобра ов.г.“ *Железнички венац* год. VI, бр. 20 – 15/X (Anonim. “Great Railway Hospital in Demir Kapija opens officially on 17 October this year.” *Railway gazette* Year VI, No. 20 – 15/X) (1938а): н.п.

Аноним. „Велика железничка лутрија за подизање спомен болнице у Демир Капији.“ *Железнички венац* год. VI, бр. 8 – 16/IV (Anonim. “Great railway lottery to raise Memorial Hospital in Demir Kapija.” *Railway gazette* Year VI, No. 8 – 16/IV) (1938б): н.п.

Аноним. „Железничка спомен болница у Демир Капији.“ *Железнички венац* год. V, бр. 24 – 15/XII (Anonim. “Railway Memorial Hospital in Demir Kapija.” *Railway gazette* Year V, No. 24 – 15/XII) (1937): 12–15.

Аноним. „Освећење железничке болнице у Демир Капији.“ *Железнички венац* год. VI, бр. 21 – 1/XI (Anonim. “The consecration of the railway hospital in Demir Kapija.” *Railway gazette* Year VI, No. 21 – 1/XI) (1938): 12–15.

Аноним. „Освећење цркве и болнице посвећене Краљу Александру I Ујединитељу.“ *Време* (Anonim. “The consecration of churche and hospital dedicated to King Aleksandar I Unifier.” *Vreme*) 18. 10. 1938: 9.

Аноним. „Пета армија жели да овековечи успомену на свога неумрлог Краља-вођу.“ *Железнички венац* год. IV, бр. 3 – 1/II (Anonim. “Fifth Army wants to perpetuate the memory of their non-deceased King--leader.” *Railway gazette* Year IV, No. 3 – 1/II) (1936б): 7–8.

Аноним. „У Демир Капији јуче је освећена нова црква и велика болница југословенских железничара.“ *Политика* (Anonim. “In Demir Kapiji yesterday was consecrated the new church and large hospitals of The Yugoslav railwaymen.” *Politika*) 18. 10. 1938: 6.

Аноним. „У Демир Капији освећене су црква посвећена Краљу Ујединитељу и болница железничког особља.“ *Правда* (Anonim. “In Demir Kapija are consecrated church dedicated to the King Unifier and hospital of railway staff.” *Pravda*) 18. 10. 1938: 7.

Аноним. „Успјеси за Босну и Херцеговину.“ *Правда* (Anonim. “The success for Bosnia and Herzegovina.” *Pravda*), 10. 04. 1936: 1.

Antešević, Nebojša. „Savremeno društvo vs. zadužbinarstvo.“ *Prostor S: naučno-stručni časopis za arhitekturu i građevinarstvo* br. 19 (Antešević, Nebojša. “Modern society vs. Foundations.” *Prostor S: scientific journal for architecture and construction* No. 19) (2012): 56–65.

Грчев, Кокан. *Архитектонските стилови во македонската архитектура од 19 век и периодот меѓу двете светски војни*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ (Grčev, Kokan. Architectural styles in Macedonian architecture from the 19th century and the period between the two world wars. Skopje: Institute of Folklore “Marko Cepenkov”), 2003.

Dimitrijević, Sergije. *Privredni razvitak Jugoslavije 1918–1941.* Beograd: Visoka škola političkih nauka (Dimitrijević, Sergije. *Economic development of Yugoslavia from 1918 to 1941.* Belgrade: High School of Political Sciences), 1961.

Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904–1941.* Beograd: Građevinska knjiga (Ignjatović, Aleksandar. *Yugoslav identity in Architecture: 1904–1941.* Belgrade: Građevinska knjiga), 2007.

Jovanović, Vladan. *Jugoslovenska država i južna Srbija 1918–1929: Makedonija, Sandžak, Kosovo i Metohija u Kraljevini SHS*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije (Jovanović, Vladan. *Yugoslav state and southern Serbia 1918–1929: Macedonia, Sandžak, Kosovo and Metohija in the Kingdom of SHS*. Belgrade: Institute for Recent History of Serbia), 2002.

Кадијевић, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX – средина XX века*. Београд: Грађевинска књига (Kadijević, Aleksandar. *A century of seeking national style in Serbian architecture: mid. 19th – mid. 20th century.* Belgrade: Građevinska knjiga), 2007.

Kamberović, Husnija. *Mehmed Spaho (1883–1939) Politička biografija*. Sarajevo: Vijeće Kongresa bošnjačkih intelektualaca (Kamberović, Husnija. *Mehmed Spaho (1883–1939) Political biography.* Sarajevo: The Council of the Congress of Bosniak Intellectuals), 2009.

Паниħ, Вања. *Милан Злоковић: афирмација модернизма*. Београд: Архитектонски факултет (Panić, Vanja. *Milan Zloković: affirmation of modernism*. Belgrade: Faculty of Architecture), 2011.

Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1978*. Beograd: Nolit (Petranović, Branko. *History of Yugoslavia 1918–1978.* Belgrade: Nolit), 1981.

Petrović, Draško. „Železnički saobraćaj i modernizacija Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca/Jugoslavije nakon ujedinjenja.“ u: Gamser, D. i I. Graovac, O. Milosavljević (ur.). *Dijalog povjesničara/istoričara*. III Međunarodni skup, Pečuj, 12–14. maja 2000. Zagreb: Zaklada Friedrich Naumann i Zajednica istraživača Dijalog. Udruga za promicanje znanstvenog dijaloga (Petrović, Draško. “Railroad and modernization of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia after unification.” in: Gamser, D. and I. Graovac, O. Milosavljevic (Ed.). *The dialogue of historians*. 3rd International Conference, Pécs, 12–14 May 2000 Zagreb: Friedrich Naumann and The community of researchers “Dialogue” (Association for Promoting scientific dialogue): 187–202.

Premerl, Tomislav. „Hrvatska moderna arhitektura između dva rata.“ *Arhitektura* god. XXX, br. 156–157 (Premerl, Tomislav. “Croatian modern architecture between the two wars.” *Arhitektura journal* Year XXX, No. 156–157) (1976): 12–40.

Statistički godišnjak 1936. (Kraljevina Jugoslavija). Knjiga VII. Beograd: Opšta državna statistika (Statistical yearbook 1936. Kingdom of Yugoslavia. Book VII. Belgrade: General National Statistic), 1937.

Statistički godišnjak 1938–1939 (Kraljevina Jugoslavija). Knjiga IX. Beograd: Opšta državna statistika (Statistical yearbook 1938–1939. Kingdom of Yugoslavia. Book IX. Belgrade: General National Statistic), 1939.

Раденковић, Миле. „Краљевско, а сада Македонско.“ *Политика* (Radenković, Mile. “Royal, and now Macedonia.” *Politica*) 30. 04. 2008.

Trajković, Ljubica D. (gl. ur.). *Jugoslavija – turistička enciklopedija*. Druga knjiga. Beograd: Turistička štampa (Trajković, Ljubica D. (EIC). *Yugoslavia – Tourist encyclopedia*. The second volume. Belgrade: Travel press), 1958.

Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura: kritička istorija*. Beograd: Orion Art (Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History.* Belgrade: Orion Art), 2004.

Nebojša Antešević

# ABOUT ARCHITECTURE OF INFIRMARY HOSPITAL IN DEMIR KAPIJA IN MEMORY OF "THE KNIGHTLY KING ALEKSANDAR I UNIFIER"

Summary

The research topic is an infirmary hospital (1936–1938) by the Yugoslav railwaymen built to commemorate the "Knightly King Aleksander I Unifier", near the Royal estate in Demir Kapija (Macedonia), on the south-eastern periphery of the Kingdom of Yugoslavia. From the aspirations of King Aleksander to improve social conditions in the south, was formed the King estate in Demir Kapija, which has become a sort of nursery for assistance and support to the people of the region. After King's death, an initiative to build a memorial infirmary hospital launched the Yugoslav railway workers at the end of 1935, which was built in memory of King and with the intention to improve living and public health conditions in undeveloped area of the Kingdom of Yugoslavia. Memorial Hospital, neglected in architectural historiography, was one of the very modern medical facilities in that part of the monarchy.

Main Board for the construction of the hospital was entrusted design project for the memorial hospital in Demir Kapija, to one of its members, architect Aleksandar Časlav Jovanović – Đorđević. During the construction of hospital organizers have approached to various aspects of fundraising activities, which most contributed a numerous charitable donations, organized a lottery, sales activities and evening entertainment, and at the beginning of 1938, due to the completion of the memorial hospital in Demir Капија, was issued a charity post stamp with extra charge. In the presence of a large number of the people and dignitaries Hospital was officially opened on 17 October 1938. Memorial Hospital in Demir Kapija is one of the first buildings of modern architecture in the far south of Macedonia.

Thanks to the efforts of railwaymen, good organization and charities, this memorial building, was a noble feat in the tradition of Endowments. National consciousness and the joint commitment of the Yugoslav Railwaymen brought to light a memorial building that was worthy of its time and purpose, built exclusively for those funds that are collected themselves, despite the difficult financial position and often unsafe working conditions, always in a state of mobilization, rightly were naming as Fifth Army.

Key words: Demir Kapija, Yugoslav railways, architecture, hospital, memorial building, modernization.

UDC 72(497.11 Beograd)"1856/2010"

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper
akadijev@f.bg.ac.rs

# Interpolations – necessity and inspiration of newer Belgrade architecture*

ABSTRACT: The paper elaborates the typology of Belgrade interpolations accomplished in the period from 1865 to 2010. Conceptually demanding and creativelly challenging, they are the most frequent method of completing the city tissue. By interpreting the principles of this sensitive professional discipline which implies a defined relation between a new object and the existing surroundings, designers mostly combined pre-designed and authorial solutions. Despite the widespread occurrence and civilizational importance, interpolations have not been studies in great detail in scientific historiography.
KEY WORDS: Belgrade, blocks, interpolations, typology, urbanism.

## INTERPOLATION AS A TOPIC OF NEWER BELGRADE ARCHITECTURE

Although historiographers have tried to equally shed light on the factors of the whole development of construction, some of the elements that generate this process inevitably remain beyond their reach. Because of the lack of more complete resources regarding the design of most buildings the reconstruction of their program bases is insufficient and their interpretation is hypothetical. The research of original ambients is also difficult because of the construction that was later done in that place when, in most cases, the existing spatial relations were neglected.

Experiences from history have shown that in most locations there was not mutual respect and conceptual completion of the authors of buildings, which caused significant ambiental contrasts. Since each generation of designers has tried to satisfy the ideals of their own time, in less developed cultures such visual imbalance greatly exceeds the border of civilizational acceptability.

The lack of harmony of the construted fund in height, style and proportions primarily originates in the lack of measure of clients and architects who were loyal to them. Overly strong contrasts in many settings were not stopped even by specialized supervising boards in charge of controlling the construction chaos.

* Овај чланак је произашао из рада на пројекту „Српска уметност XX века: национално и Европа" у Министарству просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 177013).

As a modestly developed architectural culture in which legal norms are not abided by enough, Serbia is not different from other countries of the central and east Balkans. Despite occasional attempts to introduce order in the construction, the chaos of profiteering capital as well as the voluntarism of state institutions accompanied by wild construction and degrading building extensions, have permanently discouraged legalistic attempts. For that reason the urban design of Serbian towns is constantly watered down by improvised and degrading attempts which have cast a shadow over exemplary cases of considerate action (Dimitrijević Marković 2012).

This duality also characterized the construction of Belgrade since 1865 until today and it did not avoid a single method of the completion of the town's tissue. Alongside the construction of detached public edifices and family houses, imposing corner houses and extensions of the existing buildings, the interpolation of housing and business blocks in continual strings of street facades was the most frequent (Minić 1954; Bogunović 2005; Đurić Zamolo 2009; Kadijević 2011; Mitrović 2012). *Interpolations* (embedding, adding, inserting) in the architecture of Belgrade started at the end of the 1870's, at the time when Belgrade fundamentally transformed from an Oriental town to a European one (Đurić Zamolo 2009). Interpreting demanding principles of this sensitive scientific discipline which implied a defined relation between the new object and the immediate surroundings, designers mostly combined pre-designed and authorial solutions.

As a way to fill in the empty slots between new houses with new wholes connected by side walls, or to replace the old buildings with more moderns ones which had a front façade facing the street and a back façade facing the block yard (or a parallel street), interpolations outnumbered all other construction methods. Despite the widespread occurrence and civilizational importance, interpolations have not been studies in great detail in scientific historiography.

First developed by inserting new objects between more modest lower buildings, interpolations thematically spread to spatially and vertically more demanding constructions by accentuating corners, positioning a new whole next to only one "neighbour", including the space of two or even more streets (in cases when a whole block was interpolated and it consisted of only one or several rectangular building with an interior yard), by interpoling the interpolation (extensions of floors, mansards, attics, domes), various forms of "sealing" wider locations, etc. Interpolation over time spread to the fields of industrial, landscape, memmorial and sacral architecture.

Stylistic, compositional and chromatic patchwork of strings of fronts of connected buildings has become a characteristic feature of the Belgrade setting since the time of the first interpoling undertakings. There are only a few examples of compactly structured blocks that have been built since 1865 until today that somewhat mitigate the impressions of controlled unevenness which is characteristic of architectural relations in the city. The visual discord of interpolated facades planned in the spirit of classicism, romanticism, national style, academism, secession, modernism, art deco, social realism, late modern and postmodern, full of contrast and different accents, encouraged the manner of free designer construction while the structures of buildings and their spatial decoration were done in a more moderate way. The vertical discord found in the majority of constructed objects stems from the obvious pragmatism of clients, from modest authority of professional critics and from the lack of more strict sanctions.

Along with frequent shifts of ruling architectural ideology, the bad state of this area was enhanced by the developmental discontinuities of the Serbian society cause by the externally imposed crises, wars, bombing and devastations.

## TYPOLOGY OF BELGRADE INTERPOLATIONS

Among the legitimate forms of architectural interpolation seen so far (Maroević 1983; 1986; Morsan 1990; Vaništa Lazarević 2003) from the viewpoint of visual integration of added segments, the methods that were primarily used in Belgrade are *contrast incorporation* in the block, *authorial impositions* in the context and very few *adjusting* approaches. More responsible and more considerate designers mostly sought in interpolations the smallest common factor relevant for all three compositionally connected objects. In creating relations they took into consideration all constitutive elements of the existing houses (volume, height, spatial organization, horizontal and vertical façade zone division, plastic and symbolic emphases, construction and elements of materialization). At the same time they strived for the dialogue and relations of crucial elements of the inserted object and the neighbouring objects. Even the location of the interpolation (street, crossroads, square, coastal area, part, industrial zone, etc.) affected the formation of relations, wheras the increase of the complexity of a specific situation led to the creation of more elaborate solutions.

Despite many similarities, Belgrade interpolations are characterized by significant differences on the basis of which they can be typologically differentiated. Except for the general visual impression and plastic recognizability in space (the role in the total urban design), they differ in their urbanistic position (accetuated corner, the center or the beginning of a block), the purpose of added objects (accomodation, business, administration, education, etc.), their origin and amount of assets invested in their construction (private or state capital, investments, loans, donations, compensations), the style of their facades, the interior spatial conception (single and multiple tract buildings), the projection of their façade protrusions (avant corps, bay windows, attached columns, balconies, lintel plastics, reliefs, medalions), the configuration of the plot of land (flat, slanting, narrow, wide, deep), height and depth of the penetration of the volume in the interior of the block. They can be also analyzed from the chronological point of view in the context of the general urbanistic development of the city, the decoration of narrow strips (streets, squares, parks and urban pockets), as well as on the basis of a specific author methodology of their creators.[1]

## CIVILIZATIONAL PRECONDITIONS, GENESIS AND SPREAD OF BELGRADE INTERPOLATIONS (1865–2010)

From 1865 until 1914 in the capital of the Principality, later Kingdom of Serbia around seventy interpolated buildings were constructed a year, most of them single storey or two-storey. In accordance with the needs of the city, which included the influx of the population and capital, at the end of the 19th cenutury the architecture of the original town blocks became

[1] They were realized by designers from state bureaus, authorized private architects and civil engineers, often organized in authorial tandems and teams.

Image 1. Svetozar Ivačković and Jovan Subotić, Ministry of Justice and Administration of the District of Terazije (1882–1893), Terazije Square 41 (collection of A. Kadijević, Belgrade)

more modern quickly while the town expanded and enlarged in population. In the first decades of Europeaization, despite certain resistance, [2] on the main streets of the city (Terazije Square, Kneza Mihaila Street and Kralja Petra Street), (Borić 2004; Bogunović 2005) the increase in the number of storeys of the representative interpolated buildings also brought about the first differences in the contexts (see Ministry of Justice and Administration of the Terazije District by S. Ivačković and J. Subotić), (Image 1) increasingly emphasized by the frontal motives of *nobelstock*. Yet, in the wider region of the city the style accord was retained in the new and old buildings where the morphology of Central European academism, and less frequently of supranational and national romantism, dominated. At the end of the 19th and beginning of the

[2] Reminiscing the state of Belgrade architecture at the beginning of the 20th century architect Đura Bajalović emphasized the belief of owners of private buildings that it was not necessary to spend money on the decoration of façades: "I do not want any façade. I will not waste money on that", they said most often, which is why they hired civil engineers rather than architects. He also noted that this manner completely disappeared after 1918 (Bajalović 1932: 767).

20th century the clients and designers were obligated by the norms of construction legislation to aligning inserted segments in height, edges and levels (Nedić 1997; Roter Blagojević 1998). Despite these limitations, the manner of creative embedding and authorial signing of frequent strips did not diminish.

The long-lasting accord in style and height in the housing architecture of a string of family houses (Roter Blagojević 2006) vanished with the appearance of secession after 1900. The acceptance of the Vienna methodology of this free construction style, primarily applied to commercial and gastronomy and less frequently housing buildings, meant that interpolated wholes became more prominent and less forced in composition. The emphasis of their vertical rhythm and decorative ending of the elevation implied a revision of a static academic compositional hiearachy (Smederevska bank and the studio of Milan Jovanović on the Terazije Square, Commercial Warehouse in Kralja Petra Street, (Image 2) Synagogue Bet Jizrael, the house of the Nikolić brothers in Njegoševa Street etc.) (Pavlović 1982; Nedić 2003; Bogunović 2005; Đurić Zamolo 2009). There were significant stratifications even with respect to the functional typology of interpolated buildings.

Image 2. Viktor David Azriel, Commercial Warehouse (1907), Kralja Petra Street 16 (collection of A. Kadijević 2015)

The golden age of interpolations started in the prosperous period of the Belgrade architecture between the two wars (1918–1941), when there were about two hundred new incorporations per year. Half of them were done by filling empty plots of land with new buildings, while the other half was the result of replacing older buildings with more modern ones in the densly construted strips.

The significant demographic growth of the Yugoslav capital (from 90,000 inhabitants in 1919 to 350,000 in 1939) motivated its architectural and urbanistic expansion supported by the foreign capital and professionals (Minić 1954; Kojić 1978; Marković 1992; Blagojević 2003; 2014; Ignjatović 2009). A backward oriental town, criticized by Le Corbusier in 1913 as unorganized, which was suddenly Europeaized in the last two decades of the 19th century, in a short time after the First World War Belgrade became a representative metropole of a multinational kingdom. While single state palaces, imposing corner houses and interpolated multi-storey buildings filled the center of the town, the periphery was filled with family

houses with gardens, objects of social living and housing colonies of members of different professions.

Because of the unefficient control of communal services and a low authority of professional critics, the initiations of interpolations (industrials, renters, dealers, stockholders, companies, banks, funds and associations) largly ignored the legal limitations and built objects on existing plots of land over the allowed maximum of 75% (sometime even up to 90%)[3] (Obradović 1932: 606, 701; Minić 1954: 186). Although plastically limited, interpolations were creatively desireable and financially lucrative for private designers (Manević 1987). For that reason a variety of compositional approaches dominated, which was a result of pragmatic connivance to ostentatious customers who desired unique, prestigious and economically profitable buildings, [4] thus further increasing the existing diversity of the construction fund (Anonym 1931). Only a small number of the most educated investors used interpolations to express deeper culturological affinities.

The assets invested in the multi-storey building constructed to be rented were soon refunded to the investors and enlarged through profit. Therefore, the majority of financial assets acquired in the market or through loans were invested in real estate instead of production in the period between the two wars since renting buildings became the most profitable and the most reliable source of income (Marković 1991: 134). Market profiteers especially made profit through buying and selling this real estate while stable owners got regular income from renting space for merchant, banking and administrative affairs. Financially the most credible investors replaced the old objects on the plots of land they had bought with bigger and more representative ones. One of the first examples of the imposing investor construction was the interpolated Eskont Bank in Nušićeva Street (1923) by architect Dragiša Brašovan (Image 3) (Kadijević 1992; Ignjatović 2004: 119–124), which was followed by multi-storey buildings of wealthy citizens (the house of Aleksa Pavlović by architect Dragiša Brašovan from 1925 and the house of Josif Šojat by architect Milan Zloković from 1926) (Images 4–5) (Milašinović Marić 2002: 86; Ignjatović 2004: 124–131). This process was not hindered even by the world economic crisis which slowed down the construction activities all over the world at the end of the 1920s and the beginning of the 1930s.

There are almost no Belgrade architects who did not attempt to build something in the field of interpolations in the period between the two wars, which included foreign authors and professionals who arrived from the west of the country. Hence, the first and, for a long time, the most prestigious professional award for architecture was awarded since 1923 to the "most

[3] While the legal depth of façade protrusions was mostly respected, the excessive construction of spaces on available plots of land uncontrollably multiplied. For new objects in densly constructed parts of the city it was allowed that 60% of the surface be used with new and 75% with the existing plots of land. On the other hand, the visual inequality of the old and new construction fund was not consistently sanctioned by the supervising board thus motivating the construction of multi-storey buildings which had significant tax reliefs.

[4] Describing the state of Belgrade architecture between the two world wars architect Oliver Minić criticized the lack of contexutal consideration among clients who were the most interested in interpolations: "In architecture we have differences and diversity at any cost. Diversity which does not yield the wealth of forms but testifies of the lack of measure and lack of taste. The psychology of the owners of buildings, noveu riches, without any real culture, does not put up being subordinated to a general principel, it does not tolerate coordination and fitting into a larger whole. The owner of the house does not take into consideration his surroundings; he wants to be singled out because of different architecture, different height of the buildings, and this is achieved by general discord" (Minić 1954: 183).

beautiful façade" instead to the programmatically most rounded object.[5] The triumph of the first laureate, the famous architect from Sankt Peterburg Nikolai Vasilyev[6] (Image 6) made the competition of pretentious façade designs even more fierce.

Decorative facadism, proverbially relying on interpolations, dominated in the period of post-academism and post-secession and partly national style. It continued being used at the time of modernization of Serbian architecture during the late 1920s and 1930s despite the increase of functionalist ideas. Encouraged by the fact that, except for adopting fashionable modernistic covering, private investors from the capital did not demand a fundamental reformation of spatial programes, most of them continued the tradition of imposing incorporation introducing the elements of art deco (bareliefs, horizontal graduate and under-roof cornices and attics) (Popović, Prosen 2013). Although they achieved a larger degree of incorporation with the interpollation of less conspicuous narrower façade fronts without decreasing the efficiency of the aesthetic principles at work (the house of Borivoje Đurić from 1931 and the Merchants' Chamber from 1934 by Dragiša Brašovan) (Image 7) (Blagojević 2003: 182–184), many modernists strived for the high plastic "protrusions" from the context thus emphasizing angles and occupying widers spaces, applying stronger avant-corps, bulges, attics and flag poles. The least imposing interpolation among the local modernists was represented by Jan Dubovi and Momčilo Belobrk (Image 8) (Brkić 1992: 114–116; Vukotić 1996: 29; Milašinović Marić, 2000; 2002: 48).

Image 3. Dragiša Brašovan, Eskont Bank (1923), Nušićeva Street 4 (photograph of A. Kadijević 2015)

[5] The award was given by the Club of Architects in cooperation with Professor Dušan Tomić (Kojić 1978: 88–90).

[6] He was awarded the prize for the façade of the house of Kosta Milenković in Studenička Street 67 (present-day Svetozara Markovića Street 65). See: Anonym: "The most beautiful façade in Belgrade" (Politika, 25 January 1924, 4), while Brašovan's Eskont Bank was commended.

Image 4. Dragiša Brašovan, house of Aleksa Pavlović (1925), Deligradska Street 12 (photograph of A. Kadijević 2013)

Image 5. Milan Zloković, building of Josif Šojat (1926), Kralja Milutina Street 23 (collection of A. Kadijević, Belgrade)

Among the many accomplishments of the architects who came from more developed western centers of the Kingdom, in Belgrade between the two wars the interpolations of Dionis Sunk, Vjekoslav Muršec, Hugo Ehrllich and Ernest Weissmann stood out. Besides the fact that they were conceptually more advanced among their own opuses, they also inspired Belgrade architects to modernize their own construction programs. While the Home of the Home Bank (1923) by architect Sunko, shaped in the spirit of Berlin secession, imposed upon the ambient of Sremska Street (Image 9) (Marković 2012: 51–52), Muršec's interpolation in Jelene Ćetković Street 6 (the house with the studio of Petar Palavinčini from 1928–1929) (Kadijević 2014: 270–272) represents an example of a more moderate contrast integration (devoid of height misalignment in the context) which is modestly followed *in situ*. On the other hand, Erlic's central office of the Yugoslav Associate Bank in Kralja Petra Street 21 (1929–1931) bears the significance of reformation extrapolation (Image 10) of much greater urbanistic importance (Marković 2006; Kadijević 2014: 272–273). Although the intervention of the construction of the board made it even more imposing than the previous Ilkić's palace in the same place, its innovativeness inspired the revision of the wider block matrix of the capital. However, because of unfavorable circumstances which included the dominance of the less considerate non-contextual measures, after three and a half decades of domination it became a "victim" of the civiliza-

Image 6. Nikolai Vasilyev, house of Kosta Milenković (1923), Svetozara Markovića Street 65 (collection of A. Kadijević, Belgrade)

Image 7. Dragiša Brašovan, house of Borivoje Đurić (1931), Zeleni Venac 10 (collection of A. Kadijević, Belgrade)

tional reformism which it inspired surviving in the shadow of the overly big late functional neigbor – Yugoslav Bank for Foreign Trade by architects Grigorije Samojlov and Borivoje Nanić (1963) (Image 11) (Prosen 2006: 20–21, 30; Kadijević 2014: 273). The culmination of the interpolation reform was marked by Weissmann's Journalists' Home (1931–1935, although it was not completed), in which the internationally confirmed principles of modern architecture were implemented most completely (Image 12) (Kadijević 2014: 273–275).

After a short period of social realism (1945–1952), where interpolation could not continue the early authorial boom because of lack of material assets and depersonalized designer practice, since mid 1960s, in more favorable economic conditions, after initial more moderate projects (the business building HEMPRO by A. Brkić on Terazije Square) (Brkić 1992: 143–149; Kovačević 2001: 2–6; Milašinović Marić 2002: 20; Borić 2004: 142–143; Mitrović 2012: 33), the representatives of the Belgrade school of modern architecture applies extreme non-contextual incorporations, which would continue until the beginning of the 1980s. striving for designer recognizable ambients they emphasized new, often aggressive, rational non-historical forms thus reflecting the enterpreneurial spirit of the architecture of a higher standard, brutalism, structuralism, late modern and hi-tech. They consciously stepped beyond the classic

Image 8. Momčilo Belobrk, residential building of the Miladinović brothers (better known as "Garage") (1938), Svetogorska Street 6–8 (collection of A. Kadijević, Belgrade)

Image 9. Dionis Sunko, Home of the Home Bank (1923), Sremska Street 6 (collection of A. Kadijević, Belgrade)

system of the block positioning of the construction in favor of the solutions where space flowed and poured, unlimited by wall barriers, "space that flowed from one segment into another, from one ambient into another" (Mitrović 1984).

Only the generation of builders of the postmodern orientation approached the design of interpolations with much more care, taking into consideration the spirit of the lace, habits, the purpose of the ambient and their traditional features (Milašinović Marić 1999; Miletić Abramović 2007). However, the restoration of modern architectural language in the form of neo-modernism, since mid 1990s and later, revived the several decades of practice of uncompromising interpolations, this time with milder contrasts in comparison with the existing situation – a multi-purpose palace Zepter by Branislav Mitrović and Vasilije Milunović from 1997 (Image 13) (Jevtić 1999: 195–197; Mitrović 2012: 121) and a residential building in Kumanovska Street 14–16 from 2000 by Branislav Mitrović (Milašinović Marić 2002: 90; Mitrović 2012: 122). Among the latest interpolations where the forms of class walls are frequently

Image 10. Hugo Ehrllich, Yugoslav Associate Bank (1929–1931), Kralja Petra Street 21 (collection of I. R. Marković, Belgrade)

Image 11. The appearance of the strip of Kralja Petra Street after the construction of the Yugoslav Bank for External Trade (1963) (collection of I. R. Marković, Belgrade)

used, a residential building in Novopazarska Street 53 by Vanja Miletić and Irina Videnov (2010) was singled out (Mitrović 2012: 120).

## CONCLUSION

The genesis of Belgrade interpolations should be comprehensively research and the proposed typology should be expanded. Each of them deserves due attention, especially if it was realized by an architect of respectable opus and architectural attitude. Their urbanistic, psychological and economic implications should also be investigated carefully.

The aspirations of authors concerning original structures, the aspirations of investors concerning the status recognizability and profitability of the investment implemented in the program ideas of most interpolations sooner led to confrontations than integrations in Belgrade settings thus damaging their visual identity. Despite the plethora of contextually uncoordinated inter-

Image 12. Ernest Weissmann, Journalists' Home (1931–1935), Resavska Street 28 (collection of M. Jurišić, Belgrade)

Image 13. Branislav Mitrović, Vasilije Milunović, Zepter Building (1997), Kralja Petra Street 32 (collection of I. R. Marković, Belgrade)

polations which were occasionally criticized in the professional journals and historiography, creative authorial interpoling introduced indisputable shifts in the architecture of the capital.

Besides reflecting the inevitable civilizational replacement (or complement) of the old with new, interpolations communicated in various ways with the location, cultural heritage and the city as a whole. Construction in Belgrade was understood in two ways – as a discipline of controlling authorial paroxism in favor of contextually acceptable forms and structures (moderate artistic completion of the existing context), or as an authorially emphasized contribution of new artistic and functional segments (imposition of fundamentally different forms and relations). The most mature available global experiences motivated actions in both respects. For that reason the builders methodologically divided into two groups – the first which was considerate and respectful of the existing situation, and the second which desired a more conspicuous emphasis of their own aesthetics in space.

## REFERENCES


Аноним. „Београд, варош чудне грађевинске мешавине и несклада.“ *Политика* (Anonim. „Beograd, varoš čudne građevinske mešavine i nesklada.“ *Politika*) 31. 12. 1931: 5.

Бајаловић, Ђура. „Ка старом српском стилу.“ *Београдске општинске новине* (Bajalović, Đura. „Ka starom srpskom stilu.“ *Beogradske opštinske novine*) 12 (1932): 766–769.

Blagojević, Ljiljana. *The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 2003.

Blagojević, Ljiljana. „Arhitektura Beograda u veku Jugoslavije.“ u: Šuvaković, M. (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Tom 3. Beograd: Orionart, 2014: 323–350.

Bogunović, Slobodan Giša. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. I–III. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.

Борић, Тијана. *Теразије, урбанистички и архитектонски развој*. Београд: Златоусти (Borić, Tijana. *Terazije, urbanistički i arhitektonski razvoj*. Beograd: Zlatousti), 2004.

Бркић, Алексеј. *Знакови у камену. Српска модерна архитектура 1930–1980*. Београд: Савез архитеката Србије (Brkić, Aleksej. *Znakovi u kamenu. Srpska moderna arhitektura 1930–1980*. Beograd: Savez arhitekata Srbije), 1992.

Цераниħ, Милица. „О архитектури палате Министарства правде на Теразијама и њеним неимарским узорима.“ *Наслеђе* (Ceranić, Milica. „O arhitekturi palate Ministarstva pravde na Terazijama i njenim neimarskim uzorima.“ *Nasleđe*) X (2009): 83–90.

Димитријевић Марковић, Светлана. „Урбани дизајн, његова улога и значај у креирању и чувању амбијенталних целина.“ *Наслеђе* (Dimitrijević Marković, Svetlana. „Urbani dizajn, njegova uloga i značaj u kreiranju i čuvanju ambijentalnih celina.“ *Nasleđe*) XIII (2012): 209–218.

Ђуриħ Замоло, Дивна. *Градитељи Београда 1815–1914*. Београд: Музеј града Београда (Đurić Zamolo, Divna. *Graditelji Beograda 1815–1914*. Beograd: Muzej grada Beograda), 2009.

Игњатовиħ, Александар. „Две београдске куће архитекте Драгише Брашована.“ *Наслеђе* (Ignjatović, Aleksandar. „Dve beogradske kuće arhitekte Dragiše Brašovana.“ *Nasleđe*) V (2004): 119–134.

Ignjatović, Aleksandar. „Urban Development and the Yugoslavization of Belgrade, 1918–1941.“ *Centropa* 9 (2009): 110–126.

Јевтиħ, Милорад Х. „Три нове зграде у заштићеној зони Кнез Михаилове улице.“ *Наслеђе* (Jevtić, Milorad H. „Tri nove zgrade u zaštićenoj zoni Knez Mihailove ulice.“ *Nasleđe*) II (1999): 190–197.

Кадијевиħ, Александар. „Предлог за проглашење за национално културно добро: Есконтна банка у Београду.“ *Форум* (Kadijević, Aleksandar. „Predlog za proglašenje za nacionalno kulturno dobro: Eskontna banka u Beogradu.“ *Forum*) 12 (1992): 8.

Кадијевиħ, Александар. „Палата Министарства правде и Управе кварта Теразијског – остварење архитеката Светозара Ивачковића и Јована Суботића.“ *Годишњак града Београда* (Kadijević, Aleksandar. „Palata Ministarstva pravde i Uprave kvarta Terazijskog – ostvarenje arhitekata Svetozara Ivačkovića i Jovana Subotića.“ *Godišnjak grada Beograda*) LIII (2006): 199–212.

Кадијевиħ, Александар. „Интерполације у београдској новијој архитектури. Неомодернистичка ауторска интерполација у Таковској улици (2003–2008).“ *Наслеђе* (Kadijević, Aleksandar. „Interpolacije u beogradskoj novijoj arhitekturi. Neomodernistička autorska interpolacija u Takovskoj ulici (2003–2008).“ *Nasleđe*) X (2009): 203–212.

Kadijević, Aleksandar. „Tri poticajne modernističke realizacije hrvatskih arhitekata u Beogradu (1928.–1935.).“ *Prostor* 22 (2014): 268–277.

Ковачевиħ, Бојан. „Алексеј Бркић.“ *Архитектура* (Kovačević, Bojan. „Aleksej Brkić.“ *Arhitektura*) 37 (2001): 2–6.

Којиħ, Бранислав. *Друштвени услови развитка архитектонске струке у Београду 1920–1940. године*. Београд: Одељење друштвених наука САНУ (Kojić, Branislav. *Društveni uslovi razvitka arhitektonske struke u Beogradu 1920–1940. godine*. Beograd: Odeljenje društvenih nauka SANU), 1978.

Manević, Zoran. „Arhitektura između biznisa i kulture.“ *Izgradnja* 3 (1987): 35–36.

Марковиħ, Иван Р. „Југословенска удружена банка архитекте Хуго Ерлиха.“ *Архитектура и урбанизам* (Marković, Ivan R. „Jugoslovenska udružena banka arhitekte Hugo Erliha.“ *Arhitektura i urbanizam*) 18/19 (2006): 127–133.

Марковић, Иван Р. „Берлинска сецесија у београдском опусу архитекте Диониса Сунка.“ *Годишњак града Београда* (Marković, Ivan R. „Berlinska secesija u beogradskom opusu arhitekte Dionisa Sunka.“ *Godišnjak grada Beograda*) LIX (2012): 37–58.

Marković, Predrag J. *Beograd i Evropa 1918–1941*. Beograd: Savremena administracija, 1992.

Maroević, Ivo. „O nekim novim pogledima na interpolacije.“ *Arhitektura* XXXVI, 184–185 (1983): 27–31.

Maroević, Ivo. *Sadašnjost baštine*. Zagreb: Društvo povijesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986.

Милашиновић Марић, Дијана. „Београдска архитектура последњих деценија двадесетог века.“ *Архитектура и урбанизам* (Milašinović Marić, Dijana. „Beogradska arhitektura poslednjih decenija dvadesetog veka.“ *Arhitektura i urbanizam*) 6 (1999): 51–65.

Милашиновић Марић, Дијана. *Архитекта Јан Дубови*. Београд: Задужбина Андрејевић (Milašinović Marić, Dijana. *Arhitekta Jan Dubovi*. Beograd: Zadužbina Andrejević), 2000.

Милашиновић Марић, Дијана. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката (Milašinović Marić, Dijana. *Vodič kroz modernu arhitekturu Beograda*. Beograd: Društvo arhitekata), 2002.

Милетић Абрамовић, Љиљана. *Паралеле и контрасти. Српска архитектура 1980–2005*. Београд: Музеј примењене уметности (Miletić Abramović, Ljiljana. *Paralele i kontrasti. Srpska arhitektura 1980–2005*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 2007.

Миниħ, Оливер. „Развој Београда и његова архитектура између два рата.“ *Годишњак Музеја Града Београда* (Minić, Oliver. „Razvoj Beograda i njegova arhitektura između dva rata.“ *Godišnjak Muzeja Grada Beograda*) I (1954): 177–188.

Mitrović, Mihajlo. „Beograd u relacijama arhitekture i urbanizma u svetu.“ *Izgradnja* 9–10 (1984): 53–56.

Mitrović, Mihajlo. *Arhitektura Beograda 1950–2012*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Morsan, Boris. „O uklapanju.“ *Čovjek i prostor* 5 (1990): 28–29.

Недић, Светлана Б. „Грађевинско законодавство Београда крајем XIX и почетком XX века.“ *Годишњак града Београда* (Nedić, Svetlana B. „Građevinsko zakonodavstvo Beograda krajem XIX i početkom XX veka.“ *Godišnjak grada Beograda*) XLIV (1997): 115–123.

Nedić, Svetlana B. „Sinagoga Bet Jizrael – delo arhitekte Milana Kapetanovića.“ *Zbornik Jevrejsko-istorijskog muzeja* 8 (2003): 299–308.

Обрадовић, Ј. И. „Примена Грађевинског Закона на уређење и изграђивање Београда.“ *Београдске општинске новине* (Obradović, J. I. „Primena Građevinskog Zakona na uređenje i izgrađivanje Beograda.“ *Beogradske opštinske novine*) 11 (1932): 695–704.

Павловић, Вера. „Случај Азриел.“ *Нова* (Pavlović, Vera. „Slučaj Azriel.“ *Nova*) 1 (1982): 14.

Popović, Bojana i Milan Prosen. „L’ Art Déco en Serbie.“ u: (Bréon, Emmanuel et Phillippe Rivoirard) (ed.). *1925, quand L’ Art Déco séduit le monde*. Paris: Norma Edition, 2013: 198–207.

Просен, Милан. *Архитекта Григорије Самојлов*. Београд: Музеј науке и технике, Галерија науке и технике САНУ (Prosen, Milan. *Arhitekta Grigorije Samojlov*. Beograd: Muzej nauke i tehnike, Galerija nauke i tehnike SANU), 2006.

Roter-Blagojević, Mirjana. „Pojava prvih zakonskih propisa i standarda u oblasti građevinarstva u Srbiji tokom 19. i početkom 20. veka.“ *Izgradnja* 5 (1998): 245–258.

Ротер Благојевић, Мирјана. *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века*. Београд: Архитектонски факултет, Орион арт (Roter Blagojević, Mirjana. *Stambena arhitektura Beograda u 19. i početkom 20. veka*. Beograd: Arhitektonski fakultet, Orion art), 2006.

Vaništa Lazarević, Eva. *Urbana rekonstrukcija*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2003.

Вукотић, Марта. *Момчило Белобрк*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Музеј науке и технике – музеј архитектуре (Vukotić, Marta. *Momčilo Belobrk*, Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Muzej nauke i tehnike – muzej arhitekture).

Александар Кадијевић

# ИНТЕРПОЛАЦИЈЕ – НУЖНОСТ И НАДАХНУЋЕ НОВИЈЕ БЕОГРАДСКЕ АРХИТЕКТУРЕ

Резиме

У раду се образлаже типологија београдских интерполација остварених од 1865. до 2010. године. Као вид попуњавања неизграђених парцела између кућа новим целинама спојеним бочним зидовима, односно начин замене дотрајалих објеката савременијим – са прочељем према улици и задњом фасадом усмереном ка дворишту блока (или паралелној улици), интерполације су квантитативно надвладале остале методе изградње града. Тумачећи принципе те осетљиве стручне дисциплине која подразумева дефинисан однос новог објекта према затеченом блоковском окружењу, пројектанти су углавном комбиновали типска и ауторска решења. Упркос масовности и цивилизацијском значају, интерполације нису подробније разматране у научној историографији.

Међу до сада уоченим, легитимним видовима архитектонског интерполирања, са становишта визуелног уклапања придодатих целина, у београдској средини су примарно заживели методи контрастног уграђивања у блок, затим ауторска наметања у контекст и ретки прилагођавајући приступи. Одговорнији и обазривији пројектанти су при интерполирању углавном тражили најмањи заједнички фактор релевантан за сва три композиционо повезана објекта. Приликом стварања релација узимали су у обзир конститутивне елементе постојећих кућа (волумен, висину, просторну организацију, хоризонталну и вертикалну фасадну зонску поделу, пластичке и симболичке нагласке, конструкцију и елементе материјализације), али су подједнако тежили дијалогу и релацијама између кључних елемената уметнутог објекта и суседних објеката. И место интерполације (улица, раскрсница, трг, приобаље, парк, индустријска зона и сл.) је утицало на формирање релација, док се повећањем сложености конкретне ситуације долазило и до стварања разрађенијих решења.

Упркос уочљивим сличностима, београдске интерполације се одликују и знатним разликама, на основу којих се могу типолошки слојевитије диференцирати. Осим по општем визуелном утиску и пластичкој препознатљивости у простору (улога у укупном урбаном дизајну), разликују се по урбанистичком положају (наглашени угао, средина или почетак блока), намени придодатих објеката (стамбени, пословни, управни, просветни и др.), пореклу и висини средстава уложених у њихову изградњу (приватни или државни капитал, инвестиције, позајмице, донације, одштете), стилистици њихових фасада, унутрашњој просторној концепцији (једнотрактни и вишетрактни објекти), истурености фасадних испада (ризалита, еркера, прислоњених стубова, балкона, натпрозорне пластике, рељефа, медаљона), конфигурацији парцеле (равна, нагнута, уска, широка, дубока), висини и дубини продирања волумена у унутрашњост блока. Могу се сагледати и са хронолошког становишта у контексту општег урбанистичког развоја града, уређења ужих потеза (улица, тргова, паркова и урбаних џепова), као и на основу специфичне ауторске методологије својих твораца.

Генезу београдских интерполација неопходно је свеобухватно истражити, а предложену типологију надоградити. Свака понаособ заслужује пажњу, поготово ако ју је реализовао архитекта респектабилног опуса и градотворног става.

Кључне речи: Београд, блокови, интерполације, типологија, урбанизам.

UDC 76:929 Andrejević Đ.

СИМОНА ЧУПИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
scupic@f.bg.ac.rs

# Мапа графика *За слободу* Ђорђа Андрејевића Куна*

САЖЕТАК: Поред меморијалног карактера који јој је овом приликом намењен, Кунова мапа графика *За слободу* повод је и да се још једном разматра сâмо дело, овог пута кроз параметре различитих интерпретативних матрица, приликом којих се друштвена стварност преплиће са иконографским, морфолошким и садржајним анализама, док се посебно наглашава како културолошки и социолошки контекст уметниковог формирања и деловања тако и значај и значење које дело добија у светлу промене доминантног идеолошког становишта, те накнадних учитавања својствених, делимично или потпуно, измењеним политичким и културолошким оквирима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ђорђе Андрејевић Кун, графика, социјално ангажована уметност, Шпански грађански рат.

Пола века од смрти Ђорђа Андрејевића Куна (1904–1964) повод је да се још једном разматрају његови живот и дело, овом приликом мапа графика *За слободу* (1939) настала након уметниковог повратка из Шпаније, где је током 1937. и 1938. године боравио као добровољац Интернационалних бригада. Реч је о двадесет листова формата 31,5 x 24,5 cm у мапи следећег садржаја: насловна страна (За слободу/ I део/ 12 дрвореза/ Ђ. Андрејевића Куна), страна са цитатом Р. Албертија „За живот, противу смрти“, предговор Ота Бихаљија Мерина (из 1946. године који је оригинално пратио друго и сва накнадна издања), страна са списком назива појединачних графичких листова (1. Фалангисти уз помоћ немачких/ и италијанских фашиста тлаче/ слободољубиви шпански народ,/ 2. стрељају,/ 3. руше и убијају/ 4. нејаку децу,/ 5. немоћне мајке и жене./ 6. Не презају ни од најгнуснијег зверства./ 7. Шпански народ се окупља/ да се бори, да брани слободу/ 8. јуришајући на фашистичка утврђења,/ 9. борећи се на барикадама./ 10. Бомбама и пушком у руци/ 11. уништавају последња фашистичка/ упоришта по градовима./ 12. Испраћај бораца на фронт.). Ипак, поред меморијалног карактера, ово може бити прилика и да се разматра како сâмо дело тако и његове потоње анализе, односно начин на који се друштвена

* Рад је настао као резултат истраживања на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (*Српска уметност 20. века – национално и Европа*, бр. пројекта 177013).

стварност са њима преплиће, као и значај и значење које дело добија у светлу промене доминантног идеолошког становишта, те накнадних учитавања својствених, делимично или потпуно, измењеним политичким и културолошким оквирима.

Досадашње интерпретације Кунових радова, насталих током друге половине тридесетих година XX века, оправдано везује један чврст заједнички именитељ: потенцирање формалне и идејне блискости са Мазарелом, Гросом и Бекманом, баш као и „сликарима-револуционарима“ Гојом или Домијеом (Коларић 1971; Стевановић 1977; Протић 1970; Мереник 2010). Томе је несумњиво допринео и сам уметник појашњавајући како су га највише „импресионирали Гоја и Тинторето. Гојини мотиви из живота и посебно оно његово стрељање. Код Тинторета? Његова динамичност, фигуралност... Ја, вероватно предиспониран за фигурално, лако сам у њему нашао једног од својих првих узора... Кад сам се вратио [из Париза, п. а.] радио сам мало друкчије... У то време почиње некако и моје политичко ангажовање. Везан за напредан студентски покрет оријентисао сам се на социјално сликарство. Тада се опет јавља Гоја, па Мазарел, који је и сам обрађивао управо те теме – ту је и Домије, затим Бројгел“ (према Адамовић 1952). Када је реч о мапи графика *За слободу*, Кунов осврт на сопствене уметничке узоре усмерава нас и на то да сцену бр. 2 *Стрељају* (сл. 1) посматрамо и препознајемо као својеврсни дијалог са сликом *3. мај 1808*. (1814), као генезу „Гојиног стрељања“, генезу типа, жанра, наратива и идеологије призора. У односу на више од века старију представу Кун нуди редуковану варијацију: стрељачки вод сменили су тек врхови пушака, десетине осуђених на смрт

Сл. 1. Ђорђе Андрејевић Кун, Мапа *За слободу*, Сцена бр. 2 „Стрељају“ (1939)

четворица, лешеве већ погубљених пар босих стопала. Дословним цитирањем старих мајстора, повесних узора, композиција би само задржала значење које постоји у њеном извору, док парафразом Кун одлази корак даље – користећи Гојин сликарски идиом, показује како уважава по(р)уку, ослобађајући је се у мери која би му обезбедила актуелност исказану сопственим, препознатљивим типом *per se*. Имајући на уму контекст у коме историографија *Сȋлав Медузе* (1819) Теодора Жерикоа види као амблематско остварење „жанра катастрофе", које савремену историју трансформише у ванвременску метафору (Belting 2001: 87–88), о Гојиној слици али и низу њених историјских следбеника може се говорити као о „амблему жанра ратног страдања" са истим односом према историји. Реч је о *великим* сликама, које су истовремено и политичке слике, што је у знатној мери обликовало начин на који их је публика разумела. Утисак је да Кун управо то и жели да постигне, да посматрач пре свега размишља о догађају на који се призор позива а тек потом, али ни тада не нужно, о његовом уметничком домету. Уосталом, Родољуб Чолаковић описујући Кунов боравак у Интернационалним бригадама недвосмислено објашњава коју улогу Комунистички покрет додељује мапи шпанских остварења: „Међу учесницима конференције је био Ђорђе Андрејевић Кун, сликар из Београда. Дошао је у Шпанију прије два мјесеца и одмах отишао на фронт, да тако рећи, на првој ватреној линији прави цртеже. Дудек нам је причао да је Кун, осим скиценбуха носио и пушку, да се тукао у последњим окршајима као остали борци, чак је ишао на јуриш. Позвали смо га на разговор. Рекао сам му да се без потребе не излаже опасности. Вреднија ће бити за наш покрет његова мапа цртежа из Шпаније, него ратни подвизи који га могу стати главе. Смешкајући се говорио је да истинске скице из борбе може да направи само на лицу места, а што је то мјесто тако да се некад мора бацити оловка и узети пушка, или јуришати са осталима како би видео њихова лица, није он за то одговоран. 'Ипак чувај се', саветовао му је Масларић. Дудеку смо наредили да Куну више не дозвољава да иде на прву линију." (Ćetković 1991: 296). Нова историја градила је сопствену историчност позивајући се и, посредно, изједначавајући са митологизираним узорима прошлости.

Извесно је и да су парафразе историјских наратива, метафоре, алегорије и сродни цитатни механизми, без сумње утемељени у сликаревом добром конвенционалном образовању (Венеција, Милано, Фиренца, Рим, Париз), стратешки преобликоване и поједностављене према објективним дометима публике: „обичном човеку, технички писменом, а фактички неписменом, морало је све да буде јасно" (Merenik 2014: 163). Концепт обликован искључиво ученим дијалогом са прошлошћу био би сувишне херметичан онима којима је дело намењено. Уосталом, и сам аутор потенцира свој антиелитистички *credo*, као својствен радовима насталим током друге половине тридесетих: „Почео сам да сликам тако да оно што стварам буде свима јасно и приступачно. Да буде 'читљиво'. [...] Уљане слике су уникати. Од њих нема широке популарности. Уљане слике се створе у атељеу, изложе – а ко тамо долази? Долазе снобови, долази тзв. елита" (према Тешић 1980). Током четврте деценије редукована форма и лако читљива нарација, неодвојиве од етичког става и вредносног система, преплићу се у нераскидивој вези Куновог социјалног и уметничког бића. Ипак, овај гласно прокламовани уметнички идеал, баш као ни његови политичко-агитативни мотиви, не искључује и сваки продор познатих класичних решења. Уважавајући искреност Андрејевићевих ставова, његов презир спрам

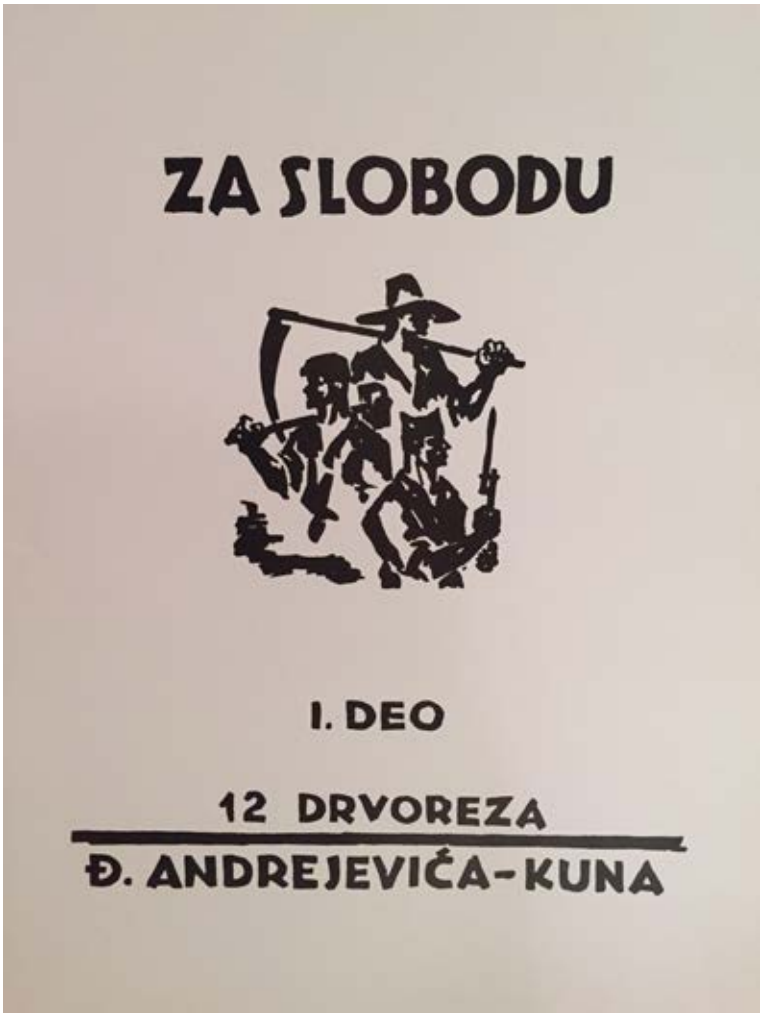
разметљиве учености уметничког језика, демонстриран у делима једноставног наратива, са тежиштем на неиманентним уметничким идејама, верзирани посматрач и даље може да препозна трагове аутентичних, премда прочишћених, чистих сликарских решења. Посматрано на тај начин, размишљање о графикама циклуса *За слободу* може бити и повод за отварање бројних начелних питања о месту и улози цитата у интерпретацији уметничког рада, поступку понављања мотива, конституцији представе и политике представљања, појму историјског наратива, све у оквирима шире дефиниције модерног (модернистичког) сликарства.

Модерним се, у Куновом делу, може означити и начин на који приступа избору илустрованих сцена. Рат је кроз историју уметности виђен као *велика тема*. Али глорификовани призор битке код Куна је сменила деконструкција класичног наратива, већ начетог различитим модернистичким идеалима. Култној представи победе супротстављена је критичка перцепција оне реалности која рату претходи али и још више оне која иза њега остаје. Опструкцију традиционалног појма *историјске слике* уметник спроводи приповедачком формом. Према утицајној Лесинговој осамнаестовековној дискусији о наративном у визелним уметностима, сликар је за разлику од песника, лимитима сопственог медија, ограничен на кључни тренутак догађаја који представља. Његов избор мора бити веома пажљив, да би се на основу тог једног момента досегло пуно значење радње. Међутим, ако претендује на историчност, Ђорђе Андрејевић Кун чини то потпуно другачијим поступком. Напуштајући логику једног култног догађаја у корист наративног низа, аутор посредно одбацује и елитистичку дефиницију уметничког дела, њој својствено значење и публику. Нудећи измењену слику рата, инсистирајући на нераскидивости везе између уметности и друштвеног активизма, он креира другачију матрицу визуализације савремених уметничко-агитационих порука. У тој и таквој промени може се трагати за генезом наратива, односно модернистичком трансформацијом типа *историјске слике*.

О уметниковој идеолошкој позицији, њеној важности али и бескомпромисности, говори мотив на корицама који логички дефинише циклус који следи као неку врсту наставка Кунове претходне мапе графика *Крваво злато* (1937). Јер ако је прича из борског рудника била трагично сведочанство процеса модернизације оличеног у насилном и бруталном превођењу сељака у радника, онда је *За слободу* својеврсна надградња поменуте идеје, нека врста одговора и упирања прстом у правцу даљег, логичног, *јединог* пута – превођења обојице у борца. Управо о томе говори цртеж на првој страни, изведен одмах испод наслова (сл. 2). Једна изнад друге представљене су три мушке фигуре у профилу: сељак, радник и борац. Симболични предмети које држе у рукама социјално их дефинишу и уздижу до нивоа отелотворене идеје: коса, чекић и бајонет. Изнад њих је крупним словима исписана порука „За слободу“. Наглашена вертикалност низа имплицира ток, след, једини могући пут удружених радника и сељака у остварењу заједничког циља. Овако „читана“ мапа постаје осавремењена глорификација типа ратне слике – иако наглашава трагичност ратних страдања, патњу и жртву, борбу оправдава као једини начин досезања новог друштва.

Поратна историографија обезбедиће Куну позицију *un peintre d'histoire*, демонстрирајући принцип претварања дела у знак који уметнут у другачији контекст добија и ново

значење. Судбину свог аутора делила је и мапа графика *За слободу*. Прво издање појавило се 1938. године. Полиција га је скоро у целости запленила а плоче уништила. Друго је већ имало свечарски карактер, штампано 1946. поводом Конгреса шпанских добровољаца Југославије. Ото Бихаљи Мерин у предговору трећем издању „намењеном за народ, у знак солидарности са напредним снагама републиканске Шпаније“ пише: „Андрејевић-Кун [је] доследно, као ретко кад који уметник, као борац проживео велике историске догађаје наше епохе. Постао је њен хроничар и бележи је као опомену и за трајно сећање на ужасе фашизма и на жртве и херојско дело слободољубивих народа [...] Његови листови пуни су уметничке вредности и политичке зрелине. Он ће постати заједничко добро свих оних људи који су приправни да у изражајним облицима уметности прочитају истину наших дана“. Поводом обележавања седамдесете годишњице Шпанског грађанског рата „Удружење шпанских бораца 1936–1939 и пријатеља“ уз подршку Амбасаде Краљевине Шпаније у Београду штампало је 2008. године пето издање Куновог дела. Начин на који је препознато и прихваћено, односно махом прећутно игнорисано, у будућности може бити повод за још једну интерпретацију, која ће (поново) сведочити о рецепцији, дометима и идеологији тренутка.




Сл. 2. Ђорђе Андрејевић Кун, Мапа *За слободу*, Насловна страна мапе (1939)

## ЛИТЕРАТУРА

Adamović, Draško. „Koja je ličnost ili umetničko delo na Vas presudno uticalo i – zašto?" *NIN* 20. 10. 1952.
Belting, Hans. *The Invisible Masterpiece*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
Коларић, Миодраг. *Ђорђе Андрејевић Кун.* Београд: САНУ, 1971.
Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968.* Beograd: Vujičić kolekcija; Filozofski fakultet, 2010.
Merenik, Lidija. „Krvavo zlato Đorđa Andrejevića Kuna i njegov prevratnički kontekst". *Acta historiae artis Slovenica* (2014): 163.
Protić, Miodrag B. *Srpsko slikarstvo XX veka.* Knj. 2. Beograd: Nolit, 1970.
Stevanović, Momčilo. *Đorđe Andrejević Kun.* Beograd: SANU; Jugoslavija, 1977.
Тешић, Љ. „Животни пут Ђорђа Андрејевића-Куна (2). Изложба у Новом Саду." *Дневник* 2. 2. 1980.
Ćetković, Vjekoslav. *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata.* Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, 1991.

Simona Čupić

## A MAP OF GRAPHICS *FOR FREEDOM* BY ĐORĐE ANDREJEVIĆ KUN

Summary

Half a century after the death of Đorđe Andrejević Kun (1904–1964) was the occasion to once again examine his life and work, this time in a map of graphics For Freedom (1939), which was created after the artist's return from Spain where he stayed as a volunteer of International Brigades in 1937 and 1938. The map has about twenty sheets of 31.5 x 24.5 cm as follows: Title page (For freedom / Part I / 12 woodcuts / by Đ. Andrejević Kun), a page with a quote by R. Alberti "To life, against death", a foreword by O. Bihalji--Merin (from 1946 which originally accompanied the second and all subsequent editions), a page with a list of the names of individual prints (1. Falangists with the help of German/ and Italian fascists who oppress/ freedom-loving Spanish people,/ 2. shoot,/ 3. overthrown and kill/ 4. weak children,/ 5. helpless mothers and wives./ 6. Do not stop at the most heinous atrocities./ 7. Spanish people gather/ to fight, to defend freedom/ 8. storming the fascist fortifications,/ 9. fighting on the barricades./ 10. With grenades and rifle in their hands/ 11. destroying the last fascist/ strongholds in the cities./ 12. Farewell to soldiers on the front.). In addition to the memorial character of the map intended on this occasion, this may also be an opportunity to consider the work itself and its subsequent analyses, i.e. the way in which social reality is intertwined with them, as well as the significance and meaning of that work in the light of changes of the dominant ideological standpoint and subsequent interpretations characteristic of partially or completely altered political and cultural frameworks.

Key words: Đorđe Andrejević Kun, graphics, socially engaged art, the Spanish Civil War.

UDC 730.071.1:929 Pavlović S.

СТАНИСЛАВ ЖИВКОВИЋ
Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
szic@EUnet.rs

# Станимир Павловић вајар

САЖЕТАК: Српска скулптура друге половине XX века имала је тежак задатак да се ослободи диктираних потреба комунистичке власти и успостави контакт са модерним покретима у Европи и свету. Ослобађање од круте доктрине социјалистичког реализма и програмираног садржаја започело је 1954. са београдском изложбом Хенрија Мура, тада водећег светског уметника, чијем ће се концепту слободне органске форме окренути послератни уметници у истраживањима у правцу материје и независних волумена. Почетком седамдесетих година Београд је изнедрио нову генерацију уметника, вајара, који су се у њему школовали, развили свој талент и одлучујуће допринели да скулптура у нашој средини изађе из сенке могућих узора. Један од њих јесте Станимир Павловић.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: уметност, српска скулптура, концепт, традиција, слободна форма, космичка енергија.

## ШКОЛОВАЊЕ

Станимир Павловић је рођен 6. децембра 1945. у селу Стрезовце код Прешева, у многобројној породици. Отац Јанча завршио је средњу пољопривредну школу а мајка Рада била је из породице грнчара.[1] Основну школу Станимир је започео у Маминцу. Већ на првом часу учитељица је задала деци да цртају домаће животиње и била пријатно изненађена његовим цртежом јагњаца и оваца, обојеним дрвеним бојицама. Како је као службеник дуванске станице његов отац премештен у Прешево, Станимир је тамо наставио школовање. Тих година прави прве фигурице од црвене глине и суши их на сунцу да би биле чврсте. Урођену наклоност према креативном интересовању развило је и познанство са Владимиром Јосифовићем, пуковником који је избегао из Русије 1918.

[1] Необјављена аутобиографија: „У тој кући доживео сам најлепше дане детињства, играјући се са децом и прослављајући славу, Божић и Ускрс. Зимско време и седење поред ватре, слушајући стрица Благоја како нам чита народне песме. Као незаборавне тренутке увек ћу памтити Бадње вече, када смо се по народном обичају умивали вином (да би били здрави и румени као вино). Радо се сећам и бербе грожђа, у јесен палете боја природе, довожење кукуруза у двориште, где се на сунцу сушио“.

и радио као библиотекар дуванске станице у Прешеву. Јосифовић је окупљао децу да се играју позоришта и припремају представе као што је *Снежана и седам пашуљака*. Станимир је притом помагао око осликавања декора – печурака, лептира, кулиса са дрвећем и шумом.[2]

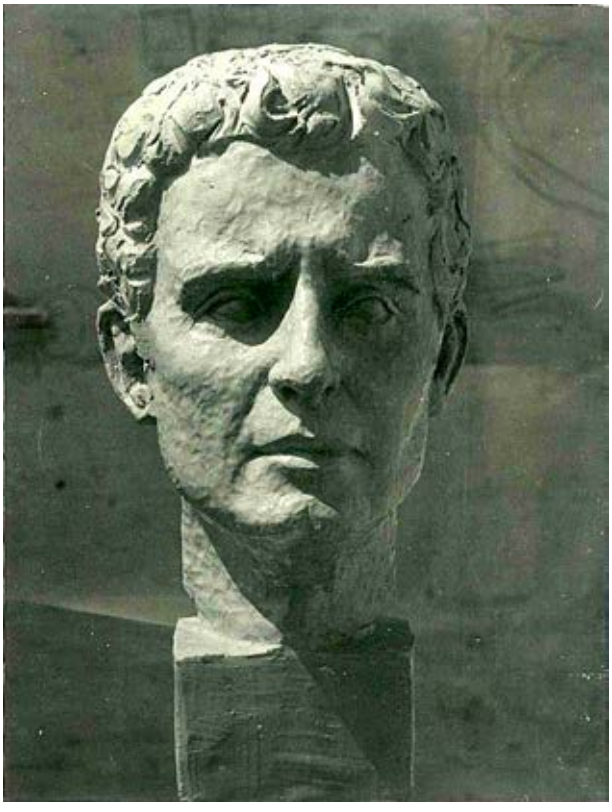
По завршетку основне школе, Станимир Павловић се 1960. уписао у Средњу уметничку школу „Ђорђе Крстић“ у Нишу. На одсеку за вајарство професор Сима Чемерикић предавао му је цртање и калиграфију; Петар Станисављевић теорију форме; Александар Сакић вајарство. Како сам каже, у тој школи стекао је знања из разних уметничких дисциплина. С друге стране, импресионирао га је сусрет са културним животом у великом граду. Са пасијом посећује изложбе нишких уметника, али и редовно одлази у позориште, упознаје драме Стевана Сремца, лепоту *Коштане* Боре Станковића. Са групом ученика и професора борави у манастирима Дечани и Пећка патријаршија; одушевљава се средњовековном Србијом, владарима, архитектуром, фреско-сликарством, скулптуром. И вредно ради, па је 1965. завршетак средње уметничке школе обележила прва самостална изложба – у холу гимназије у Прешеву изложени су му цртежи и скулптуре, углавном школски радови. Исте године уписао се на први степен студија на Академији примењених уметности у Нишу, где му је вајарство предавао Душан Николић а цртање Брана Павловић. Пријемни испит за други степен на Академији примењених уметности у Београду положио је 1967. У тој завршној фази школовања прошао је све радионице на вајарском одсеку – за гипс, метал, дрво и камен. Поред професора вечерњег акта Љубодрага Јалета Јанковића, главни предмет предају му двојица већ искусних вајара, Раде Станковић и Миодраг Живковић.

Током студија имао је срећу да своја искуства обогати путовањима и боравцима у важним уметничким центрима. Боравак на Краљевској академији у Лондону омогућио му је да сагледа велике мајсторе египатске, асирске, грчке, ренесансне, али и савремене скулптуре – Микеланђела, Хенрија Мура, нашег Душана Џамоњу; Амстердам, Делфт и Хаг – да види дела Рембранта, Рубенса, Вермера; Букурешт – радове Бранкушија. Сва та драгоцена искуства допринела су младом таленту у трагању за сопственим уметничким изразом. Павловићеве ране скулптуре, нова идејна решења, споменици, донеће му прва признања струке и јавности, па је већ 1971. примљен за члана УЛУПУС-а. Самим тим формално му је признат статус уметника.

Године проведене у Средњој уметничкој школи „Ђорђе Крстић“ у Нишу биле су добар основ за будуће уметничко образовање. Поред првих елемената из теорије форме, важнији део наставе односио се на практично упознавање са појединим уметничким дисциплинама. За вајаре то се превасходно односило на моделовање гипсом и глином, на резбарење у дрвету; али ту су такође цртање и сенчење, калиграфија и сликарство, тј. рад са бојама. Тематски задаци односили су се на људско тело и лик, дакле, акт и

[2] Необјављена аутобиографија: „Били су то прелепи дани где смо се играли позоришта. Чика Владимир је понекад долазио код нас кући да ме учи да цртам и радим воденим бојицама, а ја сам послуживао ракијом уместо водке. Основну школу завршио сам у Прешеву, у малом граду. Али сам имао пуно другара, стално смо били у покрету, обилазили реке и брда у околини. У пролеће смо одлазили и брали прве цветове љубичица и поклањали их првим симпатијама, девојчицама. Помагао сам око гајења и низања дувана, а још увек осећам мирис цвета дувана, који нас опија својим мирисом и лепотом. Тој биљци посветио сам касније скулптуру *Три листа дувана са цветом.*

портрет. Притом се у цртежу тражила верност моделу, а у вајању репродуковање склада природне форме. Докле је Станимир Павловић стигао најбоље је илустровала његова прва самостална изложба, одржана у Прешеву 1965. Међу тринаест слика у темпери, тематски су карактеристични радови *Кошшана* и *Аушопоршрешш* (сл. 1), који ће се поновити и у скулптури. Према јединој сачуваној слици – *Грачаница* – може се видети да је поштовао природну форму и локални тон. Овде треба додати и четири декоративно осликана тањира, забележених као *Керамика*, а од изложених цртежа, поред две мртве природе, сви остали су за мотив имали фигуру или потрет – *Поршрешш младе девојке*, *Рањеник*, *Сшарица*, *Размишљање*. Међу скулптурама, поред поменутих *Аушопоршреша* и *Кошшане*, занимљиви су рељефи *Пшице*, *Срна* или *Врани коњи*. Сви радови су у гипсу, изузев *Срне*, која је резбарена у дрвету. Коначно, *Дечак Буда* и *Поршрешш девојке* били су први примерци моделовања у пуном волумену. Све су то били радови настали у оквиру школске наставе.



Сл. 1. *Аушопоршрешш*, 1967, гипс, 25 x 25 x 20 цм, власник аутор

У последњој, петој години школовања појавио се и самостални пројект С. Павловића – *Фонтана* намењена Прешеву.[3] Следеће две године (1965–1967), у београдској Академији примењених уметности, поред цртања и вајања међу главним предметима била му је и Анатомија, коју је предавао један нишки лекар. Специфичан задатак да се – према моделу који позира – реконструише само костур, а затим само мишићи, донео је Павловићу највишу оцену. Сем школских вежби стојеће фигуре и портрета, из овог периода сачувана су само три самостална примерка: цртеж *Деда Василије* из 1966. и два вајарска рада – *Поршрешш Боре Рисшића* и *Поршрешш девојке*. Први је урађен конвенционално, а други је третиран мало савременије, уз лаку модернистичку ноту. У ствари, то ће бити први знак ослобађања од академских поука, па самим тим слободнијег размишљања будућег вајара о задацима уметности.

[3] Спомен-фонтана, камен и бронза, 250 x 170 x 80 цм, реализовано 1968, Прешево.

## РАНИ РАДОВИ

Док је седмогодишње школовање у Нишу Станимира Павловића обележило савладавање заната, следећих пет година проведених на Академији примењених уметности у Београду обележио је избор ликовног израза. Мада се дивио делима Фидије, Микеланђела или Родена, више се заинтересовао за домаће савремене ствараоце – Душана Џамоњу, Олгу Јеврић и посебно свог професора Миодрага Живковића, чији су монументални споменици изведени као аморфни знак у слободној форми били асоцијација на одређене историјске догађаје (трагична судбина крагујевачких ђака, битка на Сутјесци и др.). С друге стране, на светском плану тема дана била су узбудљива открића, као освајање васионе, космички бродови, искрцавање човека на Месецу. У таквој атмосфери млади Павловић је дисциплиновано радио школске задатке, углавном стојећи акт и портрет, али његово лично интересовање неће бити класична скулптура. Његов избор биће од самог почетка – слободна форма.

Већ његов први самосталан рад из 1968. – *Фонтана* – најавиће његова размишљања и будуће идеје. Представља четири вертикале, које се од заједничког подножја сужавају и на различитим висинама завршавају оштрим врховима. Монотонију једноставне форме оживљава рељеф на централном, највишем стубу, са асоцијацијом на египатске стеле. Пројект је замишљен да буде изведен у белом камену, са централним стубом висине четири метра. И његова друга идеја из исте године, такође у белом камену, сводила се на аморфне геометријске форме. То је *Троделни обелиск*, са три вертикале висине пет метара, чија је статичност разбијена распоредом три елемента и различитим појединачним димензијама.

Сл. 2. *Икар (земља–ваздух)*, 1968, дуралуминијум, 55 x 35 x 25 цм, Војни музеј, Београд

Исте године, 1968, настао је занимљив рад под називом *Икар* (сл. 2). Моменат полетања дочаран је подизањем у ваздух главног елемента – два различита крила, са танких носача на земљи – људских ногу, несумњиво је асоцијација на лет у висине, чему човек од памтивека тежи. Своју праву вредност *Икар* ће као идеја аутора постићи тек 1984, када ће бити изведен у белом венчачком мермеру. Ако прихватимо да су основна инспирација Павловићеве креативности енергија и космички простор, онда можемо закључити да са овим делом започиње велики циклус под називом „Од Икара до космичких бродова“.

За разлику од оштријих геометријских форми аморфног порекла, један стилизовани *Голуб* из 1969. пример је нежнијег, заобљеног волумена. Оригинал, изведен у брачком мермеру 1984,

биће поклон Председништва Југославије госту, председнику Северне Кореје Киму Ил Сунгу.

У складу са својим идејама о освајању космичких простора, није изненађење што је 1969. као студент завршне године за дипломски рад прихватио узбудљив задатак да предложи скулптуру-симбол за београдски аеродром. Одушевљен задатом темом, предложио је чак два пројекта. Први, под називом „Земља–ваздух“, инспирисан је најновијом генерацијом суперсоничних авиона. Композицију сачињавају два, у детаљима различита крила, спремна за полетање у висине. Повезује их средишњи елемент који се ослања на земљу, односно под оштрим углом усмерава кретање. Чистих, аеродинамичних линија, ова скулптура сугерише модерну верзију античког концепта, познатог у уметности као „покрет у мировању“. Као изузетно запажено решење, ова скулптура више пута је излагана и награђивана на групним и самосталним изложбама Станимира Павловића.[4]

И други предлог знака-симбола за београдски аеродром карактерише омиљена вертикала. То је рад под називом *Обелиск*. Четвороделни стуб висине 14 м завршава се гроздом овалних форми, попут лотосовог цвета. Мада убедљив као скулпторско решење, због могуће асоцијације на ракету-носач бојевих глава, овај пројект вероватно је тешко био прихватљив за цивилни аеродром. Иначе, за успешан дипломски рад, Павловић је био награђен позивом професора М. Живковића да настави постдипломске студије на Академији.

По завршетку студија Павловић је отишао у Пожаревац на одслужење војног рока. Поред војне обавезе добио је сагласност команде да се бави и својим уметничким радом, па је у Пожаревцу настала скулптура *Кретање*. Комбинована од преплета вертикале и спирале, композиција још једном афирмише ауторову идеју стремљења у висине слободног простора. Приликом одласка из војске са двојицом исписника-сликара приредио је опроштајну изложбу у пожаревачком Дому ЈНА. Изложио је тринаест својих самосталних радова. Осим слика у уљу (*Колона* и *Строј*), радова у дрвету (*Двоје* и *Живот*) и једног у камену (*Птица-голуб*), сви остали експонати били су већ раније спомињане скулптуре у гипсу.

## СЛОБОДНА ФОРМА

Околност да је већ од 1971. у Лештану имао атеље омогућила је Стамимиру Павловићу да развије интензивну активност. Без обзира на то што се 1975. прихватио да буде вајар-сарадник у Народном позоришту, он са пасијом ради на реализацији нових идеја. Учествује на ликовним колонијама по позиву, на конкурсима за споменике, после избора за члана УЛУПУС-а (1971) са по једним радом редовно излаже на колективним изложбама овог удружења („Мајски салон“ 1971, 1972. и 1973) а одазива се и на друге групне манифестације. Најзад, са формирањем неопходног фонда започиње и са самосталним изложбама. У каталозима се појављују текстови различитих аутора, медији и стручна критика прате и коментаришу његове наступе, јавност упознаје његово име.

[4] Једну варијанту изливену у бронзи 1984. године запазиће и откупити извесни Ира В. Еделсон, бизнисмен из Флориде. Боравећи често пословно у Београду, и односећи сваки пут по један рад, сакупиће у својој колекцији чак четрнаест Павловићевих скулптура.

Одазивајући се позивима за учешће на тематским изложбама, не прекидајући своје интересовање за слободну форму, успешно демонстрира и владање фигуралном скулптуром. Знамо за радове из војске, изложене поводом традиционалне манифестације „Коњичке игре“ у Пожаревцу 1972. Реч је о скулптурама *Коњаник* и *Коњ*, од којих је сачувана само ова друга.[5] Пропет на две ноге, разиграни *Коњ* могао је имати претходника у познатом делу Томе Росандића пред Народном скупштином. За разлику од Росандића, код Павловића је робустна игра потенцирана узнемиреном фактуром у маниру Родена. Напротив, *Портрет девојке*, излаган 1976. на изложби југословенског портрета у Тузли, пример је мирног, академског решења.

У смислу његовог даљег изграђивања властитог ликовног израза, поменимо *Карике*, скулптуру изведену у бронзи 1978, која се налази испред старе фабрике аутомобила у Крагујевцу. Вертикални низ карика у слободном саставу представља у овом случају одређено сажимање између познате и слободне форме. У ствари, једно комплексно решење, при чему је слободна форма усвојена као вајарски језик за асоцијације на познате форме, постаће временом препознатљив знак С. Павловића. У том стилу, открива се мали циклус скулптура које ће привући пажњу, без обзира на различите формате од монументалног до камерног. *Две птице*, *Секира* (сл. 3) и *Сова* (сл. 4) примери су оваквог приступа.

Сл. 3. *Секира*, 1984, бронза, 24 x 20 x 13 цм, приватно власништво, Београд

*Две птице* су клесарски рад у посебној врсти камена – бихациту, као импресиван комад од 12 тона.[6] Рад је настао 1980. у вајарској колонији, а остао је као репрезентативан експонат у замку Острожац код Цазина.[7]

[5] *Коњ*, бронза, 54 x 45 x 18 цм, власник аутор. Изложба поводом Игара.

[6] *Две птице*, камен бихацит, 250 x 200 x 100 цм, Цазин, 1980.

[7] Одазивајући се позиву Бошка Карановића да за јубиларну монографију *Мермер и звуци* приложи један свој текст о скулптури, Павловић је дао управо текст о поменутом делу: „Скулптура *Две птице* пример је мог стваралаштва из циклуса птица, икара и композиција на тему лета. Родила ми се идеја да на том симпозијуму представим младост попут двеју птица, у једном чврстом споју у игри и љубави, са динамичним кретањем, чврсто везаних са ослонцем на земљи. Вероватно ништа као природа не нуди богатство мотива, у њој се крију очи и душа света. Када те очи прогледају, проговоре на скулпторски начин, онда је тајна разрешена бар у оној мери како сам скулптуру замислио. Доживљај се заснива и рађа симболично, асоцијативно као скуп креативних обележја у формирању скулптуре. Камен попут бихацита у коме сам открио своје птице требало је лирски омекшати тако да та тврдоћа постане привид, док је игра светлости чини нестварном. Скулптура је грађена поступно и сигурно. Одузимао сам јој све што је било вишак. Форма је заснована на принципима равнотеже прецизно распоређених елемената у композицији. Два визуелна плана, згуснута површина као могуће језгро и елементи који се из ње разлиставају или се у облику чистих и снажно усмерених зрака шире у одређеним правцима, чине основни садржај овог дела. Сензибилитет, уопштавање форме спроведено је као стилизација у функцији симболичног значења скулптуре“.

Сл. 4. *Сова*, 1989, бронза, 40 x 30 x 25 цм, ФК „Реал“, Мадрид

Сл. 5. *Три листа дувана са цветом*, бронза, 250 x 160 x 70 цм, Фабрика дувана, Прешево

Решење код *Секире* одликује напет однос између пуних форми и празнина, што доприноси утиску оштрине и опасности. Први пут запажену на Мајској изложби УЛУПУС-а 1980, варијанту изливену у бронзи откупиће 1983. са изложбе у Галерији „Сингидунум“ Хасан Али из Кувајта. На истој изложби пажњу је привукла и скулптура *Сова*. Њу ће откупити Бернард Рос из Калифорније, док ће варијанта из 1985. завршити у витринама Фудбалског клуба „Реал“ из Мадрида. Овај низ можемо завршити монументалним споменик радницима дуванске индустрије у Прешеву (сл. 5). Композицију чине три вертикална листа дувана, на којима су изведени рељефи са фигурама бораца. Окружен њима, у средини се уздиже цвет, који се завршава асоцијацијом на женски акт у стилу Вилендорфске Венере. Несумњиво, ово дело је израз сентименталне захвалности уметника за незаборавно детињство. Поред занатске бравуре, сва поменута дела афирмишу способност вајара да се инспирише облицима из природе – органског или

неорганског порекла, али да их оплемени својом маштом, својим личним унутрашњим доживљајем. У суштини, да их надгради својим истанчаним осећањем за хармонију и лепоту.

Самосталном изложбом у Галерији „Сингидунум“, коју је отворио архитект Бранко Пешић, С. Павловић се 1983. први пут представио београдској јавности. Изложио је 26 експоната у бронзи, камену, дрвету, полираном алуминијуму. У скромном каталогу Павловићев дотадашњи рад представио је текст историчара уметности Здравка Вучинића. Вучинић истиче чињеницу да уколико вајар полази од виђеног мотива, он га трансформише кроз успостављање форме и спроведену стилизацију. И закључује: „По свом визуелном својству и унутрашњем смислу она [Павловићева скулптура] у потпуности остварује идеју аутора, његов естетски став који је одређен једним системом мишљења чије се границе унутар тог система померају и проширују као део укупне феноменологије његовог стваралачког бића.“ (Вучинић 1983).

Важан за Павловићево стваралаштво био је боравак 1985. у Аранђеловцу, у колонији „Мермер и звуци“. У посебном амбијенту, окружен бројним делима домаћих и страних учесника, биће инспирисан да реализује једно од својих репрезентативних остварења – монументалну скулптуру *Птица*, исклесану у венчачком мермеру (сл. 6). У овом раду уметника је водила иста инспирација као код скулптуре *Две птице* из Цазина. Међутим, метафора за летење представљена је у овом случају само једном стилизованом птицом. Концентрација вајара сводила се на то да тешка камена маса не угрожава његову основну идеју. Напротив. Распоредом и равнотежом елемената дочаран је утисак лакоће и лебдења птице у пуном лету. Редукцијом облика, сажимањем детаља, игром светлости и сенке, ова једноставна композиција још убедљивије афирмише познато решење сажимањем слободне, апстрактне и природне форме. Дело је било запажено, па је оригиналан рад откупљен и постављен испред Хале спортова у Трстенику, а један одливак у бронзи налази се у Дому културе у Смедереву.

Сл. 6. *Птица*, 1985–1987, венчачки мермер, 250 x 150 x 100 цм, Хала спортова, Трстеник

Чини се да је после Аранђеловца клесање у камену постало Павловићева инспиративна дисциплина. У каталогу изложбе организоване у Нишу и Трстенику 1987. у том материјалу забележено је чак осам експоната. Поред слободних мотива као *Икар*, *Раст*, *Птица* и *Одвајање пупољка*, ту су и *Женски торзо*, чак и *Предлог за споменик*. Ипак, доминирају радови у бронзи, алуминијуму, дрвету, од апстракције до фигу-

ралне скулптуре. Одређена новост били су изложени експерименти у комбинацији дрвета и стакла – *Двоје* и *Раздел II*, што само потврђује Павловићеву радозналост и слободу размишљања о уметности у модерном духу.

Дакле, самостална изложба у Нишу и Трстенику представила је С. Павловића са 36 експоната, уз два есеја у каталогу. Образлажући вајареву специфичну повезаност са природним облицима, Драгана Палавестра између осталог каже: „Тако Павловићеве скулптуре саобраћају са нама управо тим тајним језиком скривених симбола природе које сви препознајемо, чак иако понекад не умемо до краја да га растумачимо и разумемо“ (1987). У сличном тону је и коментар Срете Бошњака, који види Павловића као представника уметничких схватања и традиције београдске послератне скулптуре. Уз напомену да „његова скулптура, и када полази од света виђеног, нема реалистички карактер и не тежи директној интерпретацији света реалности. У основи његове инспирације је тежња ка метафори и – на једном вишем степену – симболу“ (1987).

Уметничку вредност Павловићевих дела потврдило је више откупа са ове изложбе. *Галски пешао*[8] постаће један од симбола популарне „Подравке“ из Копривнице, *Узвитлани вртлог* завршиће у Атини, *Расцукло језгро* у Скупштини општине Трстеник а рељеф у бронзи *Продор* у фабрици „Прва петољетка“ у Трстенику. Ипак, више од значаја ових откупа биће афирмација уметника која ће му омогућити да буде ангажован на задацима споменичке скулптуре.

## СПОМЕНИЧКА СКУЛПТУРА

Током школовања Павловић се упознавао са природом различитих материјала неопходних да вајар обликује своју идеју, што је подразумевало моделовање у глини, изливање у гипсу и бронзи, резбарење у дрвету, клесање у камену, касније рад са полиестером, пластиком, стаклом.

С друге стране, кад је у питању форма, превасходно су савладавани људска фигура и портрет. Стога није необично да Павловић никада неће напустити фигуралну скулптуру. Поред неколико мушких и женских торза, ређају се портрети: Абдула Красице и Душана Илића Тојаге, Прешево, 1968; Аутопортрет, Пожаревац, 1972; Портрет девојке, Тузла, 1976; Фигура Николе Тесле, Брисел, 1980; Портрет Боре Станковића, Врање, 1991; Портрет у рељефу Миливоја Николајевића, Рума, 1994; Биста професора Ђорђа Тасића, Београд, 1998; Биста краља Петра I, Мркоњићград, 1997. – Србиње, 1998. – Вишеград, 2004; барељеф Војводе Бојића, Врање, 2003; барељеф Карађорђа, Врање, 2005. (сл. 8); Портрет Мирослава Чангаловића, Београд, 2010.[9] Међутим, најзапаженије домете у фигуралној скулптури остварио је на три монументална до сада изведена споменика – Стојану Чупићу (сл. 7), Карађорђу и Бакији Бакићу.

Први фигурални споменик који је реализовао С. Павловић био је Стојан Чупић у Салашу Ноћајском („Подиже се споменик Војводи Стојану Чупићу“ 1989). Један од Карађорђевих војвода, познат као Змај од Ноћаја, изливен је у бронзи као стојећа фигура висока 2,70 м. Да би изградио историјску личност, вајар је пре свега проучио невелику

[8] *Галски пешао*, бронза, 1989, својина аутора.
[9] *Портрет Мирослава Чангаловића*, гипс, 2010, Народно позориште, Београд.

Сл. 7. *Стојан Чупић*, 1988, бронза, 270 цм, Салаш Ноћајски

документацију, ослањајући се више на предање и детаље из народних песама. У недостатку фотографија као основа за лик послужила му је гравира из збирке *Познати Срби 19. века* на којој је Стојан Чупић представљен до појаса, из полупрофила, са оружјем и карактеристичним брковима. Поштујући понуђене информације, Павловић је преузео сам лик. Међутим, доградио је пре свега фигуру додавши јој доњи део, односно поставивши је на ноге. Ту су и детаљи као што су долама, чакшире, опанци, решење анфас уместо полупрофила. Стојан Чупић чврсто стоји на снажним ногама, са рукама на оружју, одлучног погледа, спреман за битку која предстоји. У благом раскораку фигура је статична, али лака заталасаност драперије на долами и боре на челу сугеришу активност, оживљавају представу. На сугестију архитекте Бранка Пешића, споменик је постављен у порти цркве у Салашу Ноћајском коју је подигао сам Стојан Чупић. Тиме је затворена композиција читавог амбијента – архитектура цркве као светла позадина тамној скулптури – што узајамно помаже и архитектури и скулптури. Споменик је народ добро прихватио и свечано је откривен јуна 1990.

Почетком 2004. људи из Тополе, Раче Крагујевачке и околних села из тог дела Шумадијског округа основали су Фонд „Ђорђе Карађорђевић – вожд Карађорђе“. Непосредан повод била је жеља да се вођи Првог српског устанка подигне споменик у његовом родном селу Вишевцу. Откривање споменика планирано је за 14. новембар исте године,

у тренутку кад се обележава 200. година од почетка устанка. Тежак задатак да за кратко време реализује монументалну скулптуру поверен је С. Павловићу („Споменик Карађорђу у родном Вишевцу“ 2004). Карађорђе је представљен у драматичном тренутку док позива народ на устанак, са подигнутом руком и огртачем који вијори на ветру. Може се рећи да се решење веома добро уклапа у догађај и време, дакле у период европског па и домаћег романтизма. Моћна фигура вође српског устанка, висока 2,90 м, уздигнута на постамент од белог мермера, импонује својим форматом и младалачким заносом. И у ставу и у изразу одликује је племенита једноставност и мирна величанственост. Опремљен пушком, кубуром и јатаганом, одевен у националну ношњу, Павловићев Карађорђе уклапа се истовремено и у историју и у легенду, као аутентичан народни вођа.[10]

Две године после Карађорђа, С. Павловић је извео свој трећи споменик као фигуралну скулптуру – споменик чувеном трубачу из Врања, вишеструком победнику из Драгачева и Гуче Бакији Бакићу. Популарни музичар представљен је као стојећа фигура са инструментом у пуној акцији. Као и у ранијим случајевима, С. Павловић је поштовао препоруку да вајар треба да упозна место и амбијент где ће скулптура бити постављена. Узимајући у обзир да су у питању ромско насеље, карактер саме личности и њена интимна

Сл. 8. *Карађорђе*, 2004, бронза, 270 цм, Вишевац

[10] Сам вајар забележио је приликом отварања споменика своје објашњење овог дела: „Споменик Карађорђу плод је мог стваралаштва посвећен српској новијој историји. Задатак озбиљан и захвалан, инспиративан, који у исто време обавезује. Карађорђа сам извајао као личност у карактеру младог, али оформљеног, са поетским изразом, а у народу препознатљивог. Фигура чврсто стоји у раскораку, разигран, у барокном стилу, са елементима одеће и оружја. Са подигнутом десном руком која показује на народ. Док у левој руци чврсто држи пушку, у појасу је заденут јатаган и пиштољ. Постављен према цркви и путу где народ пролази. Оживљен у бронзи има све одлике монументалне скулптуре“.

повезаност са околином, определио се за благо поетизовано реалистичко решење. То значи да је лик препознатљив, док труба на устима и десна нога која даје ритам сугеришу темпераментно музицирање. Споменик Бакији Бакићу откривен је 11. октобра 2006. у Врању, у насељу Горња чаршија (А. Д. 2006).

Поред завидне извођачке вештине, основна карактеристика ова три монументална споменика је спонтано настојање С. Павловића да помири однос између лепог и истинитог.

Ангажовање око поменутих споменика није умањило Павловићево интересовање за омиљену му слободну форму. Напротив. Готово истовремено је урадио циклус од четири споменика у свом препознатљивом стилу. Изведени у комбинацијама различитих материјала, ови примери сведоче о оригиналним идејама вајара за решења која је налазио у повезивању садржаја са особинама појединих материјала. Занимљиво је и то да су сва четири споменика посвећена ратним страдањима српског народа.

У Републици Српској, у Србињу, некадашњој Фочи, откривена је 1998. Павловићева биста краља Петра I. Две године касније, на позив локалних власти, Павловић је извео свој први монументални споменик слободне форме (сл. 9). Подигнут у спомен жртвама рата, овај савремени обелиск изведен је од ливеног алуминијума и слојевитог стакла. Чистих, мирних линија, у распореду уметнутог стакла, јасно асоцира на хришћански крст. Приликом отварања 2000, Павловићев сарадник око уређења амбијенталног простора, архитекта Томислав Марковић, дао је прикладно објашњење за апстрактну скулптуру: „Ово спомен обалежје висине 11 метара, има све одлике православне духовности, базиране на традицији српске и византијске уметности. Чистота форме профила и ритмичка игра масе у дубини потсећа на крст, који нас је сачувао од свих страдања“ (Богдановић 2000).

Споменик је постављен на улазу у Србиње, поред самог моста, као подсетник на 646 жртава које је овај градић дао у борбама за очување Републике Српске. Убрзо је постао симбол града, а сам централни трг поред општине, на којем се налази, израстао је у комплекс у оквиру ког су још изграђени амфитеатар за пригодне манифестације, фонтана са спомен-чесмом и видиковац на Дрини.

Већ следеће године, 2001, Павловић је у Врању завршио споменик британској докторки Изабел Енсли Хатон. Шкотланђанка пореклом, Хатонова је 1918. као добровољна британска болничарка стигла са српском војском у Врање. За непуне две године, колико је остала, помагала је у лечењу српских војника, али и Врањанцима, у борби са епидемијом тифуса и „шпанске грознице“. Пре одласка опремила је нову грађанску болницу и тиме додатно задужила Врање и Србију (Ј. Б. 2001).

Меморијалну скулптуру, величине 2,70 x 1,25 x 0,60 м, компоновану од белог цемента и камена, садржајно чине три сегмента. На врху споменика је српски крст са оцилима, златном жицом спојен са три крста са британске заставе; у централном делу скулптуре налазе се цвет са латицама и отворена књига од бронзе са ликом Хатонове у барељефу, као и пригодан текст на српском и енглеском језику. У подножју, на постаменту, уграви-рано је: „Србија не заборавља“. Полазна идеја вајара била је да спомен-обележје треба да представља симбол хришћанског крста, пријатељства и захвалности српског народа. Прилагођена простору, постављена испред нове зграде Здравственог центра у Врању, скулптура се складно уклопила и величином допринела оплемењивању амбијента.

Сл. 9. *Споменик жртвама грађанског рата*, 2000, алуминијум-стакло, 1100 цм, Србиње, Република Српска

Павловић је 2008. реализовао два монументална споменика, оба посвећена српским жртвама ратовања. За споменик у Лакташима (сл. 10), у Републици Српској, 2003. расписан је конкурс. Између 33 приспела пројекта, међу којима је био и пројект Павловићевог професора М. Живковића, комисија се определила за Павловићев предлог.

Компонован као меморијална *Фонтана*, постављен наспрам локалне цркве, споменик се састоји од каменог постоља и скулптуре у бронзи. Високо постоље чини каскада, низ којим се у благом паду, попут суза, вода слива у базен. Дакле, метафора за оплакивање. Главна скулптура, величине 4,50 x 2,50 x 0,90 м, као тамни контраст белини постоља, моћно се уздиже у виду православног симбола – крста. Тај троструки крст, који истовремено може да асоцира на распеће, засечен је при врху, што несумњиво открива идеју вајара да је тема – напад на православље. Иза подножја налази се спомен-плоча, а композицију затвара круг од неколико степеника. Укупна висина од 8 м и масивна форма споменика чине импресиван визуелни утисак. С друге стране, стремљење ка небу симболише својеврсну молитву за жртве. Коначно, троструки крст асоцира на расутост Срба на све стране, а посебно разапетост између неба и земље.

Сл. 10. *Споменик жртвама грађанског рата*, 2008, бронза-гранат, 450 x 250 x 90 цм, Лакташи, Република Српска

Приликом НАТО бомбардовања 1999. Врање је дало 95 жртава. Од С. Павловића следеће године затражено је да предложи скулптуру за одговарајући споменик, што је он одмах учинио. Међутим, због локације архитектонскоурбанистичког решења уже површине-платоа простора око споменика чекало се пуних седам година. Откривање, испред Галерије Народног музеја, уследило је тек 2008. Споменик величине 4,50 x 4,50 м реализован је у комбинацији два материјала: постоље је од црвеног гранита, а сама скулптура изливена је у бронзи („Нато бомбардовање – откривен споменик у Врању“ 2008).

На постаменту, у подножју скулптуре угравиран је текст: *Спомен обележје погинулим војницима, полицајцима и грађанима Врања у оружаним акцијама и НАТО бомбардовању од 1999. до 2003. године*.[11]

Треба поменути да је Павловић пројектовао и неколико споменика познатим историјским личностима, који из различитих разлога нису остварени. Такав је случај са стојећом фигуром Николе Пашића предложеном за истоимени трг у Београду, седећом фигуром Николе Тесле и стојећом фигуром Филипа Вишњића. Посебно је занимљив

[11] И у овом случају аутор је забележио своју идеју о садржају и формалном решењу: „Споменик симболизује успех, победу и снагу са поетском тежњом ка узвишености, даје визију и веру у будућност. Симболише живот упркос изразитом хаосу и суровом страдању невиних жртава тек завршеног рата. Имамо два визуелна плана: згуснуто погођено језгро чистих, снажно усмерених зрака који се шире. Симболизују силу која се појављује негде одозго; али ту је и сунце испод ког се налази 95 имена, као симбол вечности. Промишљено, ликовно иновативно, метафорички раскошно – истовремено драматично“.

пројект у слободној форми, предложен као споменик жртвама НАТО бомбардовања у Београду. Запажен на конкурсу расписаном 2000, није никада изведен. Наиме, на интервенцију тадашњег амбасадора САД, Монтгомерија, пројект је обустављен.

Чињеница је да је досадашњи опус споменичке скулптуре С. Павловића релативно мало познат јавности, па и стручној критици. Уметник је много познатији и цењен по својим камерним радовима, који су га афирмисали на његовим самосталним или групним изложбама. Међутим, треба констатовати да је вајар израстао у ствараоца широких размера, способног да у монументалној форми пружи значајан прилог савременој српској уметности.

## КАМЕРНА СКУЛПТУРА

Станимир Павловић ушао је у XXI век и са запаженим циклусом камерне скулптуре. Рађене најчешће у слободној форми, оне откривају интимну страну уметниковог бића. Ако је притом за оживљавање својих идеја користио омиљени полиестер, то је зато што је тај савремени материјал изузетно захвалан за обраду, посебно у условима затвореног атељеа.

Можда би, ипак, за почетак тог последњег циклуса требало споменути скулптуру у бронзи, посвећену обележавању три деценије постојања и рада фабрике намештаја „Симпо“ из Врања. Повод је био значајан и за компанију и за град – обележити „феномен како је од мале ‘уклете’ фабрике, осуђене на пропаст, за само 30 година створена светски призната компанија, која се са поштовањем спомиње у светским круговима менаџера. За вајара је, дакле, постављен изазов да уметнички забележи „како је ‘патуљак’ израстао у ‘дива’, који стреми да шири своју породицу“.

За основу свог решења, Павловић је узео облик који асоцира на пупољак у расцветавању. Уместо латица, појављује се кружни тролист, који означава три деценије динамичног успона „Симпа“. Под снажним замахом, као круница цвета, уздиже се дволист, симбол успешног наставка и проширења пословања. Динамику цветања посебно озрачава игра светлости и сенке, које се смењују дуж полукружних канелура. Изливена у бронзи, скулптура је постављена на мермерни постамент, са којим чини хармоничну композицију високу 1,50 м. Свечано отварање 1997. било је важан догађај који су забележили бројни коментатори.[12]

На самосталној изложби „Цвет Килиманџара“, организованој 2011. у Београду, Павловић је изложио радове настале у последњих десет година. Међу 26 експоната заступљени су бронза, дрво, камен, алуминијум и, у највећем броју, полиестер. Тематски је доминирао благо стилизован мотив жене, што наглашавају називи, посебно у рељефима – *Конављанка*, *Три грације*, *Балерина*, *Играчица*, *Жена која игра* (*Цвет Килиманџара* 2011).

С друге стране, издваја се група радова у слободној форми. Мада је и код њих као полазиште виђен детаљ из природе, у питању је чиста апстракција. Називи као *Златни паун*, *Цвет розета* или *Увенули цвет*, рекло би се, само су помоћ посматрачу да развија

[12] *Три деценије „Симпа“*, бронза-мермер, 65 x 30 x 25 цм, Врање, 1997.

властите асоцијације. Права тема оваквих варијација јесу уметникова размишљања о функцији пуних и празних елемената, о светлости као феномену који оличава вечито космичко кретање. Карактеристичан пример је скулптура *Цвет Килиманџара*. Напета структура овог дела може се упоредити са античком фигуром *Дискобола*, узбудљив тренутак концентрације пред експлозивни покрет; специфичан положај тела у ком распоред елемената одржава физичку и психолошку хармонију и равнотежу.

Несумњиво, развијање и расцветавање форме кроз игру пуног и празног, светлости и сенке, статике и динамике наставиће да буду инспирација вајара за будућа оригинална решења.

## ИЛУЗИЈА ПОЗОРИШТА

Убрзо по завршетку студија, Станимир Павловић је прихватио једно изузетно изазовно запослење – од 1975. до пензионисања 2010. био је вајар Народног позоришта у Београду. Корист је била вишеструка. Кроз блиски контакт са светом позоришта упознавао се са различитом позоришном литературом – драмом, опером, балетом. Велико искуство била је сарадња са добрим редитељима, Миром Траиловић, Бором Поповићем, Бором Глигоријевићем, Егоном Савиним, Паолом Мађелијем, Небојшом Брадићем, али и са најпознатијим сценографима – Душаном Ристићем, Миомиром Денићем, Петром Пашићем, Миодрагом Табачким.

Међутим, можда је најдрагоценији био улазак у простор „Сликарнице“ Народног позоришта у Београду (сл. 11). Ова зграда је подигнута двадесетих година прошлог века. Пројектовали су је руски архитекти, а предвиђена је да служи за израду кулиса, декора, стилског намештаја и остале опреме за позоришне представе. Са својим простором од 1000 м$^2$, и висином од 12 м, биће Павловићу неочекивани атеље, у ком ће моћи да пројектује и своје скулптуре највећих димензија. У аутобиографији каже: „Мој посао је да идеје редитеља и сценографа реализујем у материји, односно простору – каже он у једном интервјуу – Позориште је илузија, моје је да, на пример, од лаких материјала као што је стиропор, код гледаоца изазовем емоције као да се суочава са тешким стенама, бронзаним фигурама, или да преламањем светла кроз стаклиће дочарам проток воде, бујање цвећа. Ето изазова који мени живот значи. Нуди ми се простор, а шта је уметнику више потребно?“

Већ у првој години запослења, 1975, био је ангажован чак у 19 представа, за које је добијао различите задатке. Тако је, рецимо, за прву представу под називом *Телефон* урадио 10 модела старог облика телефона; за *Орфеја и Еуридику* моделовао стубове са коринтским капителима; за *Талијана у Алжиру* извајао крилатог коња. Без обзира на то што су радови били од лаког, трошног материјала – стиропора, папирмашеа и сл., задаци су од Павловића захтевали озбиљна вајарска решења. Поједине бисте – Наполеона, Гетеа, Хамлета или Николе Тесле – нису се разликовале од класичне израде портрета. За неке задатке имао је податке који су му послужили као модел, али у неким случајевима морао је да користи своју машту, као нпр. приликом израде аждаје у представи *Дундо Мароје*; крилатог лава у *Максиму Црнојевићу*; пет метара високих нојева у *Животу и сну*; главе од пет метара која се распада у представи *Набуко*; кочија и коња у рељефу у *Пепељуги*, итд. Посебно је запажено решење у представи *Принц од Хомбурга*, коју је 1978.

Сл. 11. Позориште

у Народном позоришту поставио Паоло Мађели, а за коју је Павловић извајао три коња у природној величини који су на сцени могли и да се јашу.

У ствари, дугогодишњи ангажман у Народном позоришту омогућио је Павловићу да, што се тиче стила, прошета кроз временске и стилске епохе, од праисторије, антике и ренесансе до модерних времена. С друге стране, као формална решења обликовао је различите редитељске, сценографске, костимогафске, па и своје идеје, у виду орнамената, рељефа, маски, биста, фигура, архитектуре. За резултате у оквиру позоришта добио је више награда и похвала.[13]

[13] Љиљана Драговић, костимограф Народног позоришта, реч прилком доделе награде и похвале Станиміру Павловићу 1910: „Ниједна представа у којима сам била костимограф, која је рађена у Народном позоришту или неком другом театру, није за мене била могућа без драгоцене сарадње са Станимиром: било да су у питању биле маске глумаца, које је он бравурозно креирао или су то били детаљи на костиму или оклопи или ордење. Његове фигуре на шпанској катедрали у опери 'Дон Карлос' просто су ремек дело вајарске вештине. У представи 'Орестија', после велике реконструције Народног позоришта 1989. године, портрети глумаца, фигура Богородице, а посебно огромни грчки оклопи од 180 цм као одежда, просто су освајали простор у тој иначе мастодонтски великој представи. На крају, на генералној проби, једино смо и сценограф и ја увек били сигурни да је Станимир све договоре и рокове испоштовао и урадио још боље и креативније од наших замисли".

## ЗАКЉУЧАК

Супротности савременог света, изражене кроз све већу отуђеност човека беспомоћног пред масмедијима, законима компјутерске логике и сталним променама, несумњиво потичу уметнике да различито реагују. Највећи број њих упозорава нас на песимистичку будућност, у којој ће се дефинитивно изгубити духовне вредности, а неконтролисани технолошки напредак довести човечанство до еколошке катастрофе. Своја предвиђања и свој протест због таквих околности неки манифестују кроз бесмисленост било каквих естетичких форми и предсказују смрт уметности.

Један од оних који непоколебиво верују да уметничко дело, у овом случају скулптура, може да одржи потребну равнотежу, да сачува духовни интегритет личности, јесте и истакнути српски вајар средње генерације Станимир Павловић. Такав свој став он демонстрира у широком распону од споменичке или парковске скулптуре до камерних етида – кад је у питању форма, од људске фигуре до асоцијативних тема – кад је у питању садржај. Притом он подједнако користи различите материјале – камен и дрво, бронзу или стакло, афирмишући се подједнако као мајстор-клесар и мајстор-моделар, који, било длетом било властитим рукама, остварује креативни чин у непосредном контакту са материјом.

У ужем смислу, Павловићева скулптура представља драгоцен спој између традиције и савремености. Традицију препознајемо у класичној чистоти форме, равнотежи елемената, љубави према материјалу, превасходно камену. С друге стране, савременост налазимо у напуштању форме из природе – људске фигуре, зооморфног или биљног света – у корист идеје о модерном схватању космичких релација, најчешће преведених на однос време–простор.

У ширем смислу, Павловић је далеко од било каквог песимизма, метафизике и патетике Средње Европе. Управо, он је типичан представник медитеранског наслеђа и балканског темперамента, оличеним у ведрини визије, хуманизму, одмереном ликовном језику, осећању за лепоту материје. Као пример, наведимо успешно настојање да преко разуђене форме и различите структуре сугерише кретање светлости као непрекинуте космичке енергије, чиме, у ствари, античку идеју о „кретању у божанском мировању“ преводи у савремени сензибилитет.

Тако нам се вајар представља као духовна личност и уметник овог поднебља, свестан да су човек и његова судбина онај исконски архетип и суштински садржај, али убеђен да уметничко дело истовремено треба да буде и естетски доживљај. У тој деликатној равнотежи између значењског и формално-естетског, рекао бих, открићемо оно најузбудљивије – „вајарску тајну“ Станимира Павловића.

## ЛИТЕРАТУРА

A. D. „Spomenik velikanu trube Bakiji Bakiću.“ *Politika* 12. 10. 2006.

Bišnjević, Hasan. *Kako nastaju ostrožačke stulpture*. Bihać: Krajina, 1980.

Bogdanović, S. „Postavljen novi simbol Srbiji u spomen žrtvama rata.“ *Politika* 12. 8. 2000.

Bošnjak, Sreto. „Predgovor.“ u: *Katalog samostalne izložbe Stanimira Pavlovića*. Niš: Salon savremene umetnosti – Galerija 77, 1987.

Bošnjak, Sreto i Spomenka Jelić Medaković. „Predgovor.“ u: *Katalog izložbe skulptura*. Šabac: Narodni muzej, 1999.

Vučinić, Zdravko. „Predgovor.“ u: *Katalog samostalne izložbe skulptura Stanimira Pavlovića*. Beograd: Galerija „Singidunum“, 1983.
„Dodeljene nagrade ULUPUDS-a.“ *Politika* 24. 3. 2011.
Đorđević, Zorica B. „Predgovor.“ u: *Katalog samostalne izložbe Stanimira Pavlovića*. Beograd: Galerija „Singidunum“, 1989.
Đorić, Dejan. *35 godina aranđelovačkih simpozijuma skulpture*. Aranđelovac, 2001.
Đurković, Žarko. „Skulpture Stanimira Pavlovića.“ Bagdala, 1984.
Živković, Stanislav. „Predgovor.“ u: *Katalog za izložbu skulptura i crteža*. Ruma: Zavičajni muzej, 1994.
Živković, Stanislav. *Neuništivi svet duhovne lepote – Ogledi iz umetnosti*. Novi Sad, Matica srpska, 2009.
J. B. „Ispred Doma zdravlja u Vranju postavljena Memorijalna skulptura, Spomen na Izabelu Emili Haton.“ *Ekspres politika* 28. 12. 2001.
Jelić Medaković, Spomenka. „Predgovor.“ u: *Katalog izložbe skulptura*. Beograd: Galerija Centralnog kluba Vojske Jugoslavije, 1999.
K. P. „Memorijalni spomenik – sećanje na Emili Haton.“ Politika 3. 1. 2002.
Kajalović Odanović, Gordana. „Predgovor.“ u: *Katalog samostalne izložbe Stanimira Pavlovića*. Vranje, 1992.
Kolarić, Miodrag. *Novija jugoslovenska skulptura*. Beograd: „Jugoslavija“, 1961.
Kolarić, Miodrag. *20 godina srpske skulpture 1944–1964*. Beograd: Kulturni centar, 1964.
M. B. „Slike i skulpture – Zajednička izložba u Beču (Zamak Lengebah).“ *Politika* 2. 10. 2002.
M. K. „Spomenik Karađorđu – monumentalna skulptura izlivena od topovskih čaura.“ *Politika* 22. 9. 2004.
Maricki, Vesna. „Predgovor.“ u: *Katalog izložbe skulptura i crteža*. Sremska Mitrovica: Muzej Srema, 1994.
Marković, Srđan. „Predgovor.“ u: *Katalog za izložbu skulptura*. Leskovac: Naša reč, 1996.
Matijević, N. „Počinje smotra ‘Mermer i zvuci’.“ *Politika* 4. 7. 1985.
Milovanović, Dušan. *Savremena pravoslavna srpska umetnost*. Beograd: Muzej primenjenih umetnosti, 1995.
„Nato bombardovanje – otkriven spomenik u Vranju.“ *Politika* 13. 7. 2008.
*Obrazovanje u Srbiji i ostvarenja primenjenih umetnosti i dizajna*. Beograd: ULUPUS, 1971.
„Otkriven spomenik Stojanu Čupiću.“ *Politika* 11. 6. 1990.
Palavestra, Dragana. „Predgovor.“ u: *Katalog samostalne izložbe Stanimira Pavlovića*. Trestenik: Likovni salon Doma kulture, 1987.
„Podiže se spomenik Vojvodi Stojanu Čupiću.“ *Pravoslavlje* 1989.
Popović, Vlastimir. „Zamisli poznatog vajara Stanimira Pavlovića ukrašavaju kulise Narodnog pozorišta – I figura glumi.“ *Novosti* 25. 10 2008.
Protić, Miodrag B. *Slikari i vajari*. Beograd: Nolit, 1957.
„Spomenik Karađorđu u rodnom Viševcu.“ *Politika* 2. 10. 2004.
*Cvet Kilimandžara*. Beograd: Galerija Feniks – Beograd Pres, 2011.

Stanislav Živković

## STANIMIR PAVLOVIĆ
## SCULPTOR

### Summary

Undoubtedly, the contrasts of present times – those expressed in greater alienation of a man who stands helpless before the mass media, laws of computerized logic, and everlasting changes – stimulate artists to react in different ways. Most of them raise alarm over a pessimistic future wherein spiritual values will be gone while uncontrolled technological advancement will bring mankind to ecological cataclysm. Due to such circumstances, they manifest their forecasts and protests by way of absurdity of any esthetic forms and they predict the death of art.

One of those who steadfastly believe that the work of art, a sculpture in this case, could retain the necessary balance and spiritual integrity of the person, is a well-known mid-generational Serbian sculptor Stanimir Pavlović. He demonstrates his position through a wide range of sculptures, from those in open

spaces to chamber études – as concerns the form; and as far as the subject-matter is concerned, he involves anything from human figure through to associative themes. In so doing this artist evenly utilizes various materials – stone and wood, bronze or polyester and glass, asserting himself evenly as a master stonemason and master modeler who by using chisel or his own bare hands performs the creative act through immediate contact with the substance.

In a narrow sense, Pavlovic's sculpture represents a valuable union between the tradition and modernity. We recognize tradition in classical purity of form, balance of elements and passion for the material – primarily stone. On the other hand, we find modernity in forsaking of the natural forms – human figure, zoomorphic or floral world – to benefit the idea of modern conception of cosmic relations which are mostly translated to the relation time – space.

In a broad sense, Pavlovic is far from any pessimism, metaphysical stuff and patheticness of Central Europe. Instead, he is a typical representative of Mediterranean heritage and Balkan's temperament which are embodied in brightness of vision, humanism, balanced art expression, and a feeling for the beauty of substance. For example, let us mention a successful attempt to suggest the movement of light as continuing cosmic energy utilizing jagged form and various structures, which, in fact, translates the ancient notion of "movement while in divine standstill" into the modern sensitivity.

Thus the sculptor identifies himself as a spiritual person as well as the artist that belongs to this region, knowing full well that the man and his destiny are that primeval archetype and essential content; however, he is convinced that a work of art must be an esthetic experience at the same time. In this delicate equilibrium between the things related to meaning and those related to formality and esthetics, we will find, I would say, the most exciting thing – the "sculptural secret" of Stanimir Pavlovic.

Key words: Arts, Serbian sculpture, concepts, traditions, free form, cosmic energy.

UDC 75.071.1(=163.41)(497.115)”19”

СРЂАН МАРКОВИЋ
Универзитет у Нишу, Факултет уметности Ниш – Одсек за ликовне уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
magelen@open.telekom.rs

# Српски сликари на косовско-метохијској ликовној сцени осамдесетих година минулога века*

САЖЕТАК: Напис за тему има стваралаштво тројице косовско-метохијских стваралаца: Зорана Фуруновића, Петра Ђузе и Зорана Јовановића Добротина који у својим остварењима демонстрирају поетику нове слике карактеристичну за осамдесете године минулога века.

Ваља рећи да Зоран Јовановић Добротин припада генерацији формираној шездесетих година двадесетога века али је отвореношћу према новим оријентацијама и сталном потребом да иде више, и даље, у истраживање феномена визуелизације стваралац који се природно уклопио у ликовну сцену осамдесетих година на Косову и Метохији.

На другој страни почетак осамдесетих година доноси ескалацију националромантизма код једног дела албанских стваралаца и води земљу према крају чији смо сведоци били током деведесетих година прошлога века. Српски ствараоци су веома озбиљно потиснути, њихово дело маргинализовано а галеријски простори на Косову и Метохији углавном недоступни. Осим тога, притисак на српско становништво од стране Албанаца – притисак који је одувек постојао, у тим годинама постаје све интензивнији и слојевитији. Готово свакодневно смењују се физички напади на становнике села, паљење кућа, убиства, уништавање српских сакралних споменика. Брисање трагова о аутохтоности једнога народа у његовом повесном простору.

Та нимало безазлена стварност у косовском вилајету нашла је свој одраз у делу ове тројице српских стваралаца.

Без двоумљења они су своје стваралаштво у тематском и значењском смислу, настојећи да делом проговоре о суровој косовској стварности, повезали са судбином српскога народа „говорећи“, некад директно, некад индиректно, о његовом злом удесу.

При томе њихови искази немају дневнополитичка и памфлетска обележја, већ представљају узбудљиву историју сурових и прискрбних времена, што су се увелико дешавала на тлу Косова и Метохије.

* Овај рад је произашао из рада на пројекту *Српска уметност XX века: национално и Европа* који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије бр. 177013.

Њихов став према времену несигурном недвосмислено је дефинисан у визуелним исказима који се по апаратури визуелних форми савршено уклапају у тенденције на српској и југословенској ликовној сцени осамдесетих година.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: косовско-метохијска ликовна сцена, постмодерна уметност, дух времена, српски сликари, Зоран Фуруновић, Петар Ђуза, Зоран Јовановић Добротин.

Косовско-метохијска ликовна сцена почетком осамдесетих година XX века показује снажне пулсације у ликовном животу, пре свега Приштине као административном центру покрајине.

С једне стране, на излазак из сфере уметничке провинције крепко утиче оснивање Ликовне академије, сазревање и ступање на сцену младих, о догађајима и оријентацијама у визуелним уметностима добро информисаних стваралаца.

С друге стране, отварање нових галеријских простора и излагачка политика на коју, у једном тренутку, веома озбиљно утичу управо млади ствараоци, омогућава један вид конструктивног сучељавања косовско-метохијских стваралаца са стваралаштвом у другим ликовним центрима Југославије. Та идеја да се ваља отворити према југословенској ликовној сцени и истовремено „одмерити у ширем избору и већој конкуренцији, избору дела различитих стилских оријентација и аутора који су већ потврдили своју стваралачку афирмацију“ (Ф[УРУНОВИЋ], 1983: 8) произашла је из круга сликара окупљених око УЛУП-а (Удружења ликовних уметника Приштине на чијем челу је извесно време био Зоран Фуруновић), који преузима улогу лидера на ликовној сцени Косова од већ замореног и прилично једносмерног Удружења ликовних уметника Косова (УЛУК).

Благодарећи настојањима УЛУП-а, и ликовна публика и добар део стваралаца били су у прилици да у истом изложбеном простору виде дела: Драгана Мојовића, Халила Тиквеше, Дмитра Кондоског, Мирослава Шутеја, Еугена Кокота... с једне стране, и, с друге стране, Зорана Јовановића Добротина, Агима Салихуа, Зорана Фуруновића, Џевдета Џафе, Небиха Мурићија, Нусрета Салихамџића, Шаипа Ћитакуа, Томислава Трифића, Ивана Кудуза.

И током наредних година ово удружење ће настојати да на годишњим изложбама осим косовских представи и значајне југословенске уметнике.

Специфичност УЛУП-ових изложби била је у сучељавању стваралаштва значајних југословенских уметника са актуелним стваралаштвом на Косову и Метохији. То је била мудро замишљена манифестација на којој су ствараоци и ликовна јавност Приштине могли да виде актуелности на југословенској уметничкој сцени и да их упореде са доминантним оријентацијама у ликовној уметности на Косову и Метохији.

Наравно, изложба није могла да прође без замерки и типично провинцијског резоновања и отпора оваквој идеји и њеној реализацији. У кулоарима је, поводом овакве идеје и њене реализације, било доста непримерених коментара. Од питања зашто су позвани и излагачи из других југословенских република до приземних резоновања да су они доведени како би им се дале награде. А чињеница је да су тројица награђених стваралаца по квалитету дела припадали самом врху југословенске уметничке сцене осамдесетих година.

На овој изложби додељене су и три равноправне награде излагачима: Зорану Јовановићу Добротину, професору Академије уметности у Приштини, Фердинанду Кулмеру,

сликару из Загреба, и Луји Водопивецу, ствараоцу из Љубљане. На истој изложби Стојан Ћелић је добио награду УЛУК-а (Ђузa 1985: 8).

Истовремено са суочавањима на приштинској уметничкој сцени одвија се и интензивније присуство српских и албанских сликара на југословенској уметничкој сцени, било да је реч о самосталним изложбама, било да је реч о селекцијама.

По свој прилици је резолутнији додир младих стваралаца са поетиком нове слике, и у крајњој линији њихова демонстрација разумевања њеног феномена, постао видљив 1985. године на манифестацији Југословенски сусрети младих и изложби „У међувремену“.

На реченој изложби као представници младе генерације косовско-метохијских сликара појавили су се Петар Ђуза и Зоран Фуруновић. Фуруновић је био и аутор текста за косовско-метохијску селекцију – текста у којем је настојао да одреди нека од основних обележја уметности осамдесетих:

> Актуелно је постало недодирљив, чини се и коначан синоним за све што претендује на бесконачно пространство стваралаштва. До јуче драстично ограђивање актуелног, савременог, модерног и традиционалног, данас је ишчезло у свету неформалних аутономија, свих могућих естетичких (и оних других) опредељења. Системи се руше један за другим: општа парадигма „модерног“ утопила се у мору неодређених идентитета, изгубила у хаотичном свету у коме вредност не упозорава искључиво на себе [...]. Осамдесете године донеле су уметности обиље нових могућности. Самим уметницима – далеко више. Као да се први пут догађа: поред гигантског архива у коме је похрањено, огромно мноштво искустава уметности и историје, из кога црпи најчешће *неочекивано* [подвукао З. Ф.], стваралац данас жестоко и с великим одушевљењем урања и експлоатише бездан сопствене „унутрашњости“ без зебње, дрхтања, без сумње, без респекта... Светом хучи разуздана, ослобођена бујица без обала.
>
> Може се можда говорити о евентуалној назнаци „нечег“ што ће тек доћи. Распон је исувише скучен да би се већ могло указивати прстом. Међутим, ако се и ради о интермецу, није ли он својом експлозивном партитуром означио да је фамозно „нешто“ већ ту (Фуруновић 1985: 11).

Феномен тога нечега, на ширем плану, што је, можда, већ ту, веома луцидно и утемељено објашњава Лидија Мереник у уводном поглављу монографије о Милети Продановићу – поглављу под називом „Постмодернистички одговор“ (2011: 9).

Говорећи о постмодерним кретањима на југословенској уметничкој сцени, Л. Мереник одређује неколике датости које међусобно коегзистирају и комуницирају са „једном значајном и јединственом одликом, *zeizgeist*, која повезује те низове хетерогених уметничких исказа“ доводећи их у однос корелације са актуелностима на европској и америчкој ликовној сцени. Тај дух времена што прожима уметничку праксу на почетку осамдесетих година изражен је, добрим делом, кроз феномен сумње и настојања да се успостави однос између уметности и меморије и да се, као један од могућих поступака у дефинисању визуелног исказа, дефинишу цитатни метод и метајезичке операције којима се постмодерна служи у интерпретацији уметничких идеја и дела прошлости (Мереник 1995: 5).

На известан начин у *Машшаријама* Хорхеа Луиса Борхеса, у његовој причи *Вавилонска библиошека*, постоји део што је у односу прожимања са носећом идејом постмо-

дерне о односу уметности и меморије – тачније, на проблем лавиринта којим се креће стваралац данас. У суштини, реч је мноштву различитих облика сазнања садржаних у књигама, тј. у вертикали људскога стваралаштва која, попут вретена, интегрише различите видове стварања дефинисане једнако различитим облицима материјализације.

У том смислу се вертикала људскога стваралаштва покренутог вретеном нужности може схватити као стабло дрвета у целини – као релација која повезује корен, урођен дубоко у изворе људскога сазнања, стабло, као облик лавиринта са мноштвом путева који никуда не воде и пут који ваља наћи да би се дошло до крошње која чини сублимат стваралачких напора. А опет ваља имати на уму да крошња дрвета сваке јесени губи листове и да сваког пролећа добија нове, који у себи, по природи ствари, морају да садрже искуство претходних листова, што, на известан начин, кореспондира са Борхесовим ставом да је свака књига „књига увек о другим књигама, да је свака прича коју причамо већ испричана“ (Борхес 2000: 50).

Када је реч о стваралаштву младе (Фуруновић, Ђуза) и нешто старије (Добротин) генерације српских сликара на косовско-метохијској ликовној сцени почетком осамдесетих година прошлога века, чињеница је да оно стоји у односу корелације са постмодерним кретањима на ондашњој југословенској односно српској уметничкој сцени. Рекло би се да је суштинска вертикала око које се интегрише стваралаштво поменутих уметника одређена потребом да се успостави однос између уметности и меморије, да се делом проговори о духу времена а да се притом, зависно од основних поставки њиховог уметничког бића, пронађе одговарајући сликарски рукопис којим ће понајбоље моћи да делом изразе време у којем живе а који се, опет, ослања на *цитатни метод* (Ђуза), благу варијанту *новог експресионизма* са повременим нагињањем ка *номадизму* (Добротин), осећање *драме* и *трагедије* изражено особеним изразом, донекле, блиским *новом експресионизму* (Фуруновић).

Но, ма колико било у односу природног додиривања и прожимања са актуелностима на савременој европској и српској уметничкој сцени у начину мишљења слике, начину њене материјализације на белини платна – у начину формулисања духа времена на универзалном нивоу, сликарство ове тројице стваралаца показује и потребу да се проговори о духу времена на микронивоу, о драми и трагедији српскога народа,[2] што је веома јасно почела да се манифестује на тлу Косова и Метохије (Марковић 2004: 78; 2008: 259; 2010: 599).

Чини се упутним да на овоме месту начинимо мали екскурс и у кратким цртама прецизирамо особеност духа времена на Косову и Метохији, што има своје дуго финале од почетка осамдесетих година прошлога века. Реч је о времену суровости, несигурности и зулума над српским народом, што се поготово сусретало у срединама насељеним већинским албанским живљем, о паљењима српских кућа, силовањима и мучким

[2] О потмулом подрхтавању косовске земље, почетком осамдесетих, готово да се није писало. Тачније, писало би се кад никако није могло да се сакрије, попут паљења конака Пећке патријаршије, затирања цркава, насиља над српским народом, паљења кућа, обешчашћења породица или „научних радова“ корифеја иредентизма објављиваних у гласилима Албанске академије наука или на научним скуповима у Турској па, када су „ментори“ наредили, и у Србији – на Косову и Метохији. У то време се Скендер Ризај већ „прославио у науци“ тврдњом да Велике сеобе Срба 1690. године није било и да је патријарх Арсеније Чарнојевић избегле Албанце, Македонце, Бугаре, Влахе „преузео“ да води тек од Београда (Ризај 1983: 8).

убиствима, чији починиоци никада нису „откривени“, затирању српских светиња и историјских споменика. Затирању материјалне и духовне културе која говори о аутохтоности једнога народа у његовом повесном простору. Примени националног кључа (три албанска ликовна уметника, један српски) на колективним изложбама и селекцијама на Косову, у Југославији и иностранству. Па и тај однос 3:1 није увек био гаранција да ће изабрани српски сликар заиста и бити заступљен у селекцијама.

Разуме се да ствараоци, по природи ствари, реагују делом на дух времена у којем живе супротстављајући своје стваралаштво суровости и опскурности средине на Косову и Метохији. Упоредо са сликарима и вајарима и књижевници дижу глас против албанског националромантизма и његових погубних последица по заједнички живот. Но, такав став и указивање уметничким делом, полемичким текстовима у периодици и јавним иступањем на трибинама и скупштинама Удружења ликовних уметника Косова и косовског Удружења писаца имали су негативне последице по њих – маргинализацију њиховог стваралаштва и потискивање из активности цеховских удружења.

Процес додиривања поетике нове слике на српској уметничкој сцени осамдесетих година са духом времена на микроплану је веома добро могао да се уочи на самосталној изложби Зорана Фуруновића, Петра Ђузе и Зорана Јовановића Добротина у Галерији Коларчевог народног универзитета почетком 1986. године.

Иначе, изложба коју је пратио темељан предговор Јована Деспотовића није измакла пажњи престоничке ликовне критике. Зоран Маркуш, један од најпроницљивијих и најсензибилнијих критичара из времена осамдесетих, сасвим је тачно запазио да ова тројица стваралаца творе другачију слику о косовско-метохијској уметничкој сцени од уобичајене.

> Да је „бацил“ нове слике – да се послужимо термином једног загребачког колеге – доспео и до Косова, потврђује изложба Зорана Јовановића Добротина, Петра Ђузе и Зорана Фуруновића у Галерији Коларчевог универзитета. У средини у којој естетика знака етнографског порекла доминира и делује анахронично, ово сликарство треба узети као прогрес у односу на сопствену средину и општа кретања у другим културним центрима. Утолико пре што ови излагачи уносе један локални моменат, што иначе, често недостаје именима са много већом репутацијом (Маркуш 1986: 11).

Оно што је Маркуш дискретно означио појмом „локални моменат“ у ткиву нове слике много је резолутније одредио Никола Кусовац:

> ... што су к томе безрезервно опредељени за поетику тзв. нове слике, нипошто не значи и њихово пристајање на хорски безлично извођење једне помодно а постмодерно срочене „песмице“. Напротив, у питању је трио сачињен од осебујних личности чије је уметничко зближавање више последица тегобног живљења на једном скученом духовном простору, него што је резултат неких хотимичних и осмишљених склоности [...]. Битно је оно што уочава Јован Деспотовић који, у каталогу изложбе, истиче да су њихова дела настала у условима друштвене и личне кризе. То значи да у себи мире „...висок степен резигнације, а одмах затим и инат трајања“ (Кусовац 1986: 12).

Када је реч о сликарству Зорана Фуруновића, процес реаговања на основне одреднице времена ишао је током што је, разуме се, произашао из диктуса његовог унутрашњег

бића. Ту је реч о израженом осећању блискости са земљом и њеним слојевима – схватање да сопствене корене ваља тражити у њој самој – да ваља бити земља, претпостављало је потребу за ослушкивањем и успостављањем блискости и разумевања са њеним дрхтајима. Речју, за додиривањем са њеним бићем. Коначно, у том додиривању са земљом постојала је и друга страна: настајало је осећање обеспокојавајућег бескраја, изједначеност даљине и висине и, што је веома важно, осећање о њиховој суровој игри са човеком без уточишта баченим усред бескраја.

На известан начин стално додиривање поларитетних тачака у односу са земљом одређује Фуруновићево стваралаштво у осамдесетим годинама. При томе ваља имати на уму да ту потребу за додиривањем са земљом провоцирају основне одреднице времена које, до одређене мере, условљавају дубоко узнемирујућу експресивност његових исказа претворених у „истинито сведочанство времена [...] наук и историјску истину о судбини властитог народа.“ (Деспотовић 1991: 3).

Додиривање са егзистенцијалним удесом народа које је у благој форми почело да се осећа у његовом стваралаштву током осамдесетих година добило је, временом, знатно резолутнији облик у циклусу цртежа *Снови, слутње, сећања*; низом експресивних облика-сведока истинског проживљавања драме унутар сопственога бића, па онда враћених на белину папира.

Очишћени од баналне препознатљивости и приче, готово неми од силине изазване стваралачевим сударом са мраком свакодневице, ови цртежи формулисани су опором мрежом линија које чврсто држе облик. Сама линија је овде, по природи и значењу које јој Фуруновић даје, биполарна. С једне стране она има континуално кретање површином при чему се не прекида ток и драматска структура радње која се одвија пред нама. Драматска енергија добијена варирањем дебљине потеза и жустрине са којом је нанет на белину папира зна повремено да буде смирена прекидом континуитета у цртачком приповедању или уграђивањем стреластих и запетастих знакова и мрља у структуру облика. Тако добијеној примарној структури основе Фуруновић зна да супротстави површине сачињене од мреже самосталних, мултипликованих потеза знакова, што се у интеракцији са примарном равни цртежа претварају у дијаграм лавиринта са оцртаним путањама стваралачевог лутања по њему. Визуелна формулација односа успостављеног између две различито организоване и материјализоване структуре на значењском плану исказа је била неминовна стога што је структура лавиринта претпоставила стварање услова за настанак стваралачеве личне митологије, за дефинисање нагонских токова агресивности и деструкције које је почео да осећа око себе, за стварање облика који својом структуром изазивају асоцијације на животињски лик који уништава све пред собом. Велика животиња што све, чега се додирне, претвара у смрт и ништавило. Велика животиња као метафора за пуста времена и злу судбину што ју је човек намењио човеку, што ће се ускоро остварити кроз прогањање, беду, бежање, губитак завичаја и смрт (слике 1, 2, 3, 4).

Двема серијама цртежа: *Путом у Грачаницу* из 1987. и *Сновима, слутњама, сећањима* из 1989. године, постављена је основа за појаву једног броја слика дубоко прожетих цртачком структуром у којима је јак и прочишћен експресиван набој био испровоциран особеношћу времена с краја осамдесетих. Оно што би, у тематском смислу, била оквирна

линија ових слика је судар *светлости и таме*, *добра и зла*. Но то је, истовремено, и једна веома разуђена гранична линија која представља основу за пројекцију Фуруновићевог сасвим особеног размишљања о душевној рани коју је човеку задао живот. У разбијеном просторном систему (*Траг бескрајне приче*), у самртноме грчу испреплетани су многооко чудовиште, становник лавиринта, са блештавим црвенилом земље и полураспаднутим, деформисаним људским ликом. У тим застрашујућим сударима огромне израђене површине цинобера са реским, неправилним шлајфнама зелене, у супротстављености многооког митског бића и смртника, као у минотауровом лавиринту, са криком и бесом наслуђен је и испричан долазак, или пре повратак, из тамних и опаких лагума времена, тако сличних времену у којем живимо, вечите и увек другачије приче о деструкцији, смрти и патњи (*Пада звезда над Таук баштом*).

Наравно, промене у тематској структури исказа одразиле су се и на процес његове елаборације. Боја је постала интензивна, нанета широко, са видљивом меморијском структуром слојева, са цртачком нерватуром која, донекле, смирује хроматску експлозију, са резолутно дефинисаним границама додиривања између површина. Осим цртачке нерватуре, хроматске праскове, чија учестаност прети да наруши структуру исказа, на известан начин смирује низ промишљених акцената који пулсирају изоловани на великим обојеним површинама повезујући их у целину или, што је чест случај, постављени између две површине. Они, акценти, на себе примају силину њихових хроматских додира. И сам просторни систем слике је, у том контексту, претрпео корените промене. Он је у ствари „разбијен“ или подељен на неколико хоризонталних шлајфни, као у српском средњовековном сликарству, да би могао да поднесе силину експресије произашле из судара унутрашњих и спољашњих просторних система супротстављених у слици. Говорећи 1995. о свом сликарству поводом изложби које је имао у Врању и ризници Манастира Грачанице, Фуруновић је и сам нагласио проблем односа између стваралаца и времена у којем живи и дубоке сопствене потребе да делом проговори о времену:

> Одједном се све тако драстично и сурово променило у нашем окружењу да сам једноставно осетио готово органску потребу да на то реагујем. У почетку су то били цртежи на тему рата и разарања уопште, а касније је врло спонтано настао и циклус слика. Дакле, случајности није било, јер и иначе мислим да сваки човек мора на неки начин да реагује на зло, а ја сам то учинио онако како сам најбоље умео (Петровић 1995: 7).

Дубока потреба да се делом, формулисаним у духу нове сликарске праксе осамдесетих и деведесетих година прошлога века, проговори о времену суровости, чита се и у делу Зорана Јовановића Добротина[3] у темељном предговору Јована Деспотовића поводом Добротинове изложбе у Галерији културног центра Београд.

Овај, иначе, слојевит Деспотовићев текст може се посматрати из два угла. Једног, у којем се као проблем разматра Добротинов графичко-сликарски опус са уочавањем

[3] Зоран Јовановић Добротин, професор Академије уметности у Приштини, такође је на своме делу осетио деловање албанских кланова у ликовном животу покрајине. Наиме, месец дана после инцидента са Зораном Фуруновићем и он је „дошао на ред“. За Пролећну изложбу УЛУК-а, Добротин је предао визуелни исказ састављен, у форми полиптиха, од четири дела. Селекциона комисија је распарчала целину и одлучила да два дела целине могу бити изложена а да друга два не задовољавају критеријуме. Логично, Добротин је одбио да излаже (Костић 1986: 8).

способности и храбрости ствараоца да одговори на изазове поетика актуелних, у то време, у ликовној пракси и, другог, у којем критичар своју пажњу фокусира на проблем пренебрегавања вредности и порука српских стваралаца са Косова и Метохије.

Говорећи о систему Јовановићевог визуелног мишљења, Деспотовић успоставља логичну везу са неоекспресионизмом ранијих видова Добротиновог стваралаштва пре свега у домену графике и односу његовог дела спрам косовско-метохијске стварности током осамдесетих година. Упоредо са графичким опусом и системом мишљења примереним таквом виду елаборације исказа – системом мишљења који чини вертикалу његовог стваралаштва, Добротиново сликарство из осамдесетих година кроз употребу симбола веома јасно говори о карактеру свакодневице:

> Еманципованост његових нових слика које имамо прилике да видимо на овој изложби, одликују знатне обликовне особине које одмах упућују на закључак да се у овом случају ради о уметнику садржајних ликовних схватања, ствараоцу који је заокружио властити визуелни језик на оним особинама које су све ређе у нашим текућим збивањима [...]. Мора се понешто знати и о семантичком слоју слика који у многим својим елементима одговара на изазове друштвене и националне збиље што је карактеристично за Добротинов животни амбијент. Наравно да се овде не ради о директном говору сликарства, које је особеније за неке друге његове колеге, већ о једном поетизованом, лирском језику ликовних метафора и симбола што граде слојевиту причу пуну стилских фигура и умирујућих одуховљених тонова (Деспотовић 1991: 3).

Управо Деспотовићев став о „Добротиновом животном амбијенту“ и судару са суровошћу времена у којем живи, и предосећањем суровости која ће његов народ тек задесити крајем деведесетих година, чини окосницу стваралачког ангажмана Зорана Јовановића Добротина исказаног сликарском лексиком иманентном вибрацијама на српској ликовној сцени током осамдесетих година прошлога века што варира између неоекспресионизма и, крајње условно речено, извесних видова номадизма.

Под појмом номадизам ваља подразумевати не лак и брз прелаз из једне сликарске лексике у другу, већ одређена гибања у оквиру неоекспресионистичких поетичких параметара који, сасвим природно, произлазе из његове потребе за чврстим везивањем са духовним ликом завичаја – за тражењем оног његовог значења које може бити уграђено у егзистенцијалну раван слике насељену знаковима што произлазе из колективне свести народа. Управо у њима се налази сажето Јовановићево осећање света произашло из ствараочевог сучељавања са природом, космосом и појавама спољашњега света (сл. 5, 6, 7).

Из тог узнемиреног путовања по лавиринтима сопства произашла је, крајем осамдесетих и током деведесетих година прошлога века, серија диптиха великога формата у којима су дефинисане диспаратности кроз које пролази стваралац суочавајући се са временом у којем живи. У њима је инсистирањем на изразито повећаном сегменту пејзажа, кроз који се на микроплану решавају макроодноси – односи унутар космоса, извршено додиривање два методолошка поступка: једног, који подразумева увођење енформел структуре у слику, што је директан облик ствараочевог реаговања на време несигурно (на безнађе и егзистенцијални немир) виђено кроз призму неспокоја као битне одред-

нице балканске свакодневице, док други подразумева елаборирање извесних искустава произашлих из аутоматизма у сликарском поступку.

Чин увођења материје у слику извршен је њеним спајањем са импулсивно дефинисаном подлогом, на начин који је типичан за Јовановића. Реч је о наглашено експресивној, плаховитој нерватури потеза уобличених у призоре што се одвијају међу јавом и међ сном. По таквој основи Јовановић интервенише материјом сачињеном од густих слојева стварајући тако жаришта у којима се преламају композиционе и ритмичке структуре слике. Ти слојеви материје уграђени у ткиво слике подсећају на ожиљке што их земља носи на себи. Грубо моделисани, високе пасте са засецима и распуклинама, ови фрагменти роднога тла – приче о времену што неумитно пролази, увлаче идеју дубоко у ткиво слике тамо где се одвија борба светлости и таме, где егзистира стрепња, где се, коначно, сликар сусреће са собом страховима и надом у избављење и моћ дела да надрасте време које ничему, па ни уметности, није склоно.

За разлику од Фуруновића и Добротина и њиховог начина визуелног мишљења времена суровости на тлу Косова и Метохије у делима Петра Ђузе постоји категорија директног реаговања на догађаје при чему се у елаборацији исказа користи конкретан догађај или историјски предложак као основа теме и читав низ слободно повезаних узора и цитата из фундуса историје уметности у контексту интерпретације, а понекад постоји и спрега између конкретног догађаја слободно повезаних узора и цитата.

Ваља опоменути да када је реч о употреби историјског предлошка као почетне основе за развијање идеје о историји и трагедији једнога народа, такав облик елаборације исказа налазимо у скулпури Светомира Арсића Басаре који се, у узвесном смислу, може сматрати родоначелником постмодерних кретања у стваралаштву српских уметника на Косову и Метохији.[4]

Ђуза је *Хвостанским циклусом* – низом сликарских елегија, међу првима у ондашњој југословенској уметности директно и сурово проговорио узбудљивим сликарским језиком о злом удесу српскога народа у његовом повесном простору.[5] То сликарство

---

[4] Иако Басару и Ђузу повезује то што одређујемо директним реаговањем на време несигурно, међу њима постоје и знатне разлике. Басара осим историјског предлошка око кога гради тему своје скулптуре не преузима ништа више, у смислу цитата, из историје уметности. За разлику од њега, Ђуза се у елаборацији исказа служи могућношћу преузимања евокативних детаља у распону од ране ренесансе до међуратне модерне.

Ваља поменути и да је и један број младих стваралаца са Косова, крајем деведесетих година прошлога века и првих година овога, у своме делу елаборирао страхоте које су се одигравале пред њиховим очима. Када помињем младе ствараоце са Косова, мислим, најпре, на графичаре Бранка Јовановића и Кристину Чепкеновић и сликарку Јелену Бојанић.

[5] И Ђуза је на себи и своме делу осетио дејство албанског лобија. У једном узбудљивом интервјуу датом новинару приштинског *Јединства* Ђуза износи податке који тешко могу бити схватљиви читаоцу неупућеном у косовско-метохијска збивања током осамдесетих година прошлога века.

Са годишње изложбе УЛУП-а, током селекције, одбијена је његова слика *Расīеће левантинскоī īтроīа* која представља увод у Ђузин *Хвостански циклус*. Њено одбијање је, званично, образложено превеликим форматом. Но, аутор написа о годишњој изложби УЛУП-а износи још један податак: „Међутим, нешто касније, потписник овог текста у неформалном разговору са председником УЛУП-а Кадрушом Рамом сазнаје да су у питању други мотиви одбијања слике – 'због некаквих црквених елемената'. Слика, дакле, није елиминисана са изложбе због великог формата и ликовног (не)квалитета него је једноставно уклоњена као 'неподобна' (Костић 1986: 8).

Неколико година касније у интервјуу приштинском *Јединству* уприличеном поводом његове изложбе у Салону музеја савремене уметности, Ђуза ће поново проговорити о томе времену (о осамдесетима годинама), о улози потпуно албанизоване Галерије уметности у Приштини, о духовном геноциду над српским народом

произашло је из његове унутрашње потребе да искаже критички став спрам времена у којем живи.

У тим опорим исказима, насталим у тренутку огољених политичких, социјалних, моралних и егзистенцијалних истина када је реч потпуно немоћна и обезвређена, истина виђена критичким оком сликара има снагу крика.

Идејна вертикала *Хвостанскога циклуса* дефинисана је у дугим дијалозима између Ђузе и песникиње Даринке Јеврић, у њиховим путовањима по Косову и Метохији и суочавањима са бруталним уништавањем културно-историјске баштине српскога народа, са настојањем да се затру материјални докази о старости и постојању једнога народа. На њих је, као удар грома, деловала судбина Хвосна, средњовековног града Петрича и судбина Манастира Светога Јована Крститеља на брегу између села Горњи и Доњи Петрич (Општина Клина). На брегу који наткриљују Горњи и Доњи Петрич међу столетним дубовима које су, у то време, посекли Албанци наишло се на остатке цркве. Црквено земљиште око црквишта и гробља су насилно отели Албанци из села. Све жалбе сељака и Црквеног одбора су остале без одговора и од Окружног суда у Пећи (1979) и од Скупштине Југославије (1986). Остатке пак средњовековног града Петрича налазили су уграђене у зидове албанских кула у селу Горњи Петрич и у сам пут који води ка Пећи (Ивановић 1989: 274).

Из додира са суровом реалношћу природно је произашла потреба да се уметношћу о њој проговори – Даринка Јеврић је објавила збирку песама *Хвостанска земља*, а Петар Ђуза је насликао циклус слика великог формата истога назива.[6] За њих је Хвосно постало велика метафора о злу и вековном страдању српскога народа на тлу Косова и Метохије.

Није случајно да се у елаборацији својих хвостанских елегија Ђуза определио за принцип цитатности у исказу. У том контексту цитатност, односно заснивање визуелног исказа на искуству прошлости, има своју логику у настојању да се дефинише поље сопственог уметничког наслеђа и да се, истовремено, оствари спрега између онога што припада националном ликовном наслеђу са оним што чини део европске ликовне традиције.

На тај начин се Ђузино сведочење о времену претворило у особен спој секвенци што, с једне стране, припадају дугој историји зла, патњи и страдања српскога народа,

---

на Косову, о изложбама у Египту без ознака СФРЈ на каталогу, о симболима Албаније (црни орао на црвеној подлози) на каталогу изложбе у Дагестану. Разуме се, реаговање албанских моћника, у то време, према Ђузи је било сурово: „ставили су ме у изолацију и одвојили и од косовског – српског (!) и од југословенског ликовног живота. Није ми било места у галеријама а Раднички савет Галерије уметности се јавно одрекао свих мојих приказа и критичких текстова [...]. Када сам иступио из УЛУК-а 1987. године, због физичког и духовног геноцида над Србима, залепили су ми на лицу места етикету ‘да сејем мрак’“ (Костић 1990: 6).

[6] Циклус је чинило тринаест слика великога формата. Самом циклусу претходио је велик број припремних студија, цртежа, слика малога формата инспирисаних Хвосном али и свим оним трагичним догађајима од почетка осамдесетих година. Нажалост, циклус слика *Хвостанска земља* Петра Ђузе је нестао. Основано се претпоставља да је страдао у дивљањима албанских екстремиста по Приштини и по атељеима професора Факултета уметности након повлачења војске и полиције. Један мали број припремних студија и цртежа је спасен. До дана данашњег сликар не зна судбину својих дела. Не само циклуса *Хвостанска земља* већ и великог дела свог опуса, будући да се мноштво слика налазило у његовом атељу у згради Факултета уметности. Ваља рећи и то да су том приликом уништена дела и других стваралаца професора Факултета уметности: вајара Зорана Каралејића, сликара Зорана Фуруновића, Зорице Фуруновић, Зорана Јовановића Добротина, Хилмије Ћатовића. Ти ствараоци су остали, готово, без целокупног опуса.

актуелним догађајима на Косову и у Метохији осамдесетих и деведесетих година минулога века, а, с друге, визуелно упориште налазе у српском средњовековном сликарству, у сликарским фрагментима ране ренесансе који за тему имају Оплакивање Христово или у фрагментима цитираним из Пикасових припремних студија за „Гернику“ и саме „Гернике“.

Смисао спреге цитата што припадају различитим временима европске историје уметности, свакако, не лежи у пуком ређању визуелних података који творе занимљиву композициону целину – смисао поступка, рекао бих, лежи у нечем другом, у значењској и експресивној спрези визуелних симбола који за тему имају вековни бол, патњу и страдање једнога народа (Деспотовић 1988: 3; Јевриђ 1988: 10; Тишма 1988: 12).

Спајање визуелних различитости у стваралачком поступку у функцији је целине визуелног исказа. Њихова међусобна дејства, мешања и допуне постепено воде ка јединству и сложености читаве композиције која расте у неправилним скоковима, напред и назад од целине ка фрагменту и од фрагмента ка целини. Притом спрега фрагмената што припадају различитим епохама уметничкога стварања утиче на сложеност сваког од фрагмента целине. Издвајању сваког фрагмента композиције супротставља се његова повезаност са другим, ма како он био другачији у стилском погледу, и тај међусобни однос између независности фрагмента и зависности целине чини природу визуелизоване теме промишљено експресивном. То коришћење различитих евокативних детаља се може схватити као синкретистичка симбиоза еволуирања меморије као дела постмодерне (Мереник 1994: 391).

У том контексту се *Хвостански циклус* поставио као катализатор Ђузиног стваралачког порива у коме је акценат стављен не на слику о Хвосну или слику појединачног злочина над српским народом. *Микрофрагмент* је у овом циклусу уздигнут до *макронивоа* у коме се сагледавају сама историја и суштина злочина који ће, у случају Србије, финале имати марта 1999. године у „колатералним“ штетама и дивљањима шиптарских терориста после Кумановског споразума.

Ђуза је *Хвостанским циклусом* као универзалном метафором о злу и страдању сажео догађај у времену и простору превазишавши њиме ниво историјске хронике, досегавши суштину трагедије људских бића сагледане изблиза. Претварајући се у хроничара времена, стваралац, себи примереним начином казивања, прибегава сликарском сведочењу о косовској свакодневици током осамдесетих и деведесетих година прошлога века. Велик број дела из тога периода, попут: *Распећа левантинскога тророга* (1986), *Животе попљуваше, нејач обешчастише*, *Страдање игуманије Иларије* (*кад останеш без части шта ће ти огњиште?*) (1986–88) (сл. 8, 9, 10), прераста у потресан уметнички документ о времену смрти добијајући форму уметничкога сведочења као последњег облика одбране једнога народа.

По своме карактеру, а под тиме ваља подразумевати природу њиховог уметничког бића, времена у коме стварају, теме које елаборирају и ликовну лексику којом се служе, тројица стваралаца, о којима је у напису реч, припадају времену постмодерне. Рекло би се да је дух времена, *zeizgeist*, нужно одредио друштвено ангажовање стваралаца и, за то време, авангардну сликарску апаратуру. При томе ваља имати на уму да је уметност увек вишеструко повезана са историјским токовима и појавама. Речју, да је неизбежно и слојевито везана за своје време.

Стваралац, по природи ствари, не може да држи затворене очи пред временом у којем живи. А време несигурно на Косову и Метохији, време страха и дрхтања, време изневерених нада, и те како је тражило од стваралаца непосредан или посредан облик ангажовања уметности, чијим деловањем и променом естетског долази до експонирања потреба да се опомене и упозори на трагичност догађаја што су се годинама нескривено и несметано одвијали пред очима јавности. Стваралаштво речених аутора без обзира на начин реаговања и преплитање уметничког, историјског и колективно несвесног има карактер аутентичности и независности чиме је, с једне стране, омогућен његов широк вануметнички утицај, а, с друге, само дело је у себи носило довољно снаге да самостално живи превазилазећи време у којем је настало – укључујући се својим значењем у свеопшту, ванвременску ризницу патње, бола, страдања, страха и наде.

Ово неколико крхких редова о стваралаштву српских уметника на Косову и Метохији осамдесетих и деведесетих година прошлога века, њиховом критичком ставу према времену и догађајима, њиховој решености да не затварају очи пред суровошћу времена и удесом српскога народа и одлуци да уметничким делом изразе свој отпор и непристајање на нискост времена у којем им је суђено да живе, чине тек мали део велике фреске о страдању аутохтоног народа и његове културе у његовом повесном простору.

## ЛИТЕРАТУРА


Борхес, Хорхе Луис. *Маштарије*. Превео са шпанског Александар Грујичић. Београд: Паидеиа (Borges, Jorge Luis. *Fictions*. Translation from Spanish by Aleksandar Grujicic. Belgrade: Paidea), 2000.

Деспотовић, Ј[ован]. *Хвостанске сликарске елегије Петра Ђузе*. Предговор каталогу изложбе слика. Нови Сад: Галерија савремене ликовне уметности (Despotovic, J[ovan]. *Hvosno Painting Elegies of Petar Djuza*. Novi Sad: Preface to the Exhibition Catalogue, Gallery of the Contemporary Arts), 1988: 3–5.

Деспотовић, Јован. Предговор каталогу Зорана Фуруновића. Крагујевац: Мали ликовни салон (Despotovic, Jovan. Preface to the Exhibition Catalogue of Zoran Furunovic, Kragujevac: Little Salon of Fine Arts), 1991: 3–5.

Деспотовић, Јован. Предговор каталогу изложбе слика Зорана Јовановића Добротина, Београд: Галерија културног центра Београда (Despotovic, Jovan. Preface to the Exhibition Catalogue of Zoran Jovanovic Dobrotin. Belgrade: Gallery of the Cultural Center of Belgrade), 1991: 3–5.

Ђуза, Петар. „Превазилажење провинцијализама.“ *Јединство* (1. април 1985) (Djuza, Petar. “Overcoming Provincialism.” *Unity* (1st April 1985): 8.

Ивановић, Милан. *Косово и Метохија у српској историји*, Београд (Ivanovic, Milan. *Kosovo and Metohija in Serbian History*, Belgrade), 1989.

Јевриħ, Даринка. „Сведочење Петра Ђузе.“ *Политика* (9. јул 1988) (Jevric, Darinka. “The Testimony of Petar Djuza.” *Politics* (9 July 1988)): 10.

Костић, Д[раган]. „Бог је прво себи створио браду.“ *Јединство* (7. мај 1986) (Kostic, D[ragan]. “God First Created His Own Beard.” *Unity* (7 May 1986)): 8.

Костић, Драган. „Страх од јеретизма.“ *Јединство* (5. децембар 1986) (Kostic, Dragan. “Fear of Heresy.” *Unity* (5. December 1986)): 8.

Костић, Д[раган]. „Зрачење косовског мита“ *Јединство* (11–12. август 1990) (Kostic, D[ragan]. “Dissemination of Kosovo Myth.” *Unity* (11–12 August 1990)): 6.

Кусовац, Никола. „Уједначено.“ *Политика експрес* (13. март 1986) (Kusovac, Nikola, “On Equal Footing” *Express Politics* (13 March 1986)): 12.

Марковић, Срђан. *Светомир Арсић Басара или скулптура као судбина*. Београд: САНУ (Marković, Srđan. *Svetomir Arsić Basara; or sculpture as destiny*. Belgrade: Serbian Academi of Sciences and Arts), 2004.

Марковић, Срђан. „Завичајна вертикала у сликарству Зорана Фуруновића.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Marković, Srđan. “The homeland vertical in the painting of Zoran Furunović.” *Matica Srpska journal for fine arts*) 36 (2008): 259–277.

Марковић, Срђан. „Одјеци прошлости у сликарству косовског ствараоца Петра Ђузе током осамдесетих и деведесетих година прошлог века.“ у: *Међународни тематски зборник Косово и Метохија у цивилизацискимтоковима*. Књига 3: *Историја и историја уметности*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Косовској Митровици (Markovic, Srdjan. “Echoes of the Past in the Work of Kosovo Painter, Peter Djuza, during the 80s and 90s of the Previous Century.” in: *International Thematic Collection Kosovo and Metohija in the Currents of Civilization*. Book 3: *History and Art History*. Kosovska Mitrovica: Faculty of Philosophy, University of Kosovska Mitrovica), 2010: 599–604.

Маркуш, Зоран. „Две мартовске изложбе.“ *Политика* (13. март 1986) (Markus, Zoran. “Two March Exhibition.” *Politics* (13 March 1986): 11.

Мереник, Лидија. *Милета Продановић: бити на неком месту, бити, свуда бити*. Београд: Фонд Вујичић колекција (Merenik, Lidija. *Mileta Prodanovic: To Be at Some Place, to Be, Everywhere to Be*. Belgrade: Fund Vujicic Collection), 2011.

Мереник, Лидија. „Уметност и постмодернизам.“ *Универзитетска мисао* (Merenik, Lidija. “Art and Postmodernism.” *University Thought*, II (1995)): 5–11.

Мереник, Лидија. „Одјеци старе уметности и присуство прошлости у савременом српском сликарству.“ *Зборник Филозофског факултета*. Споменица Радована Самарџића (Merenik, Lidija. “The Reflection of the Old Art and Presence of the Past in Contemporary Serbian Painting.” *The Collection of Philosophical Faculty*. Memorial to Radovan Samardzic (1994)): 391–400.

Петровић, Јелена. „Неке друге моћи уметности.“ *Јединство* (29–30. јул 1995) (Petrovic, Jelena. “Some Other Powers of Arts.” *Unity* (29–30 July 1995)): 7.

Ризај, Скендер. „Велике сеобе Срба није било.“ *Јединство* (11. јун 1983) (Rizaj, Skender. “There was no the Great Serb Migration.” *Unity* (11th June 1983)): 8.

Тишма, Александар. „Признање традицији.“ *Дневник* (1. новембар 1988) (Tisma, Aleksandar. “Gratitude to Tradition.” *Journal*, (1st November 1988): 11.

Фуруновић, Зоран. „У међувремену.“ Предговор каталогу изложбе – селекција Косова и Метохије (Furunovic, Zoran. “In the Meantime.” Preface to the Exhibition Catalogue – Selection of Kosovo and Metohija) (1985): 11–12.

Фуруновић, Зоран. „Прослава годину дана.“ *Јединство* (22. децембар 1983) (Furunovic, Zoran. “The Celebration of One Year.” *Unity* (22 December 1983)): 8.

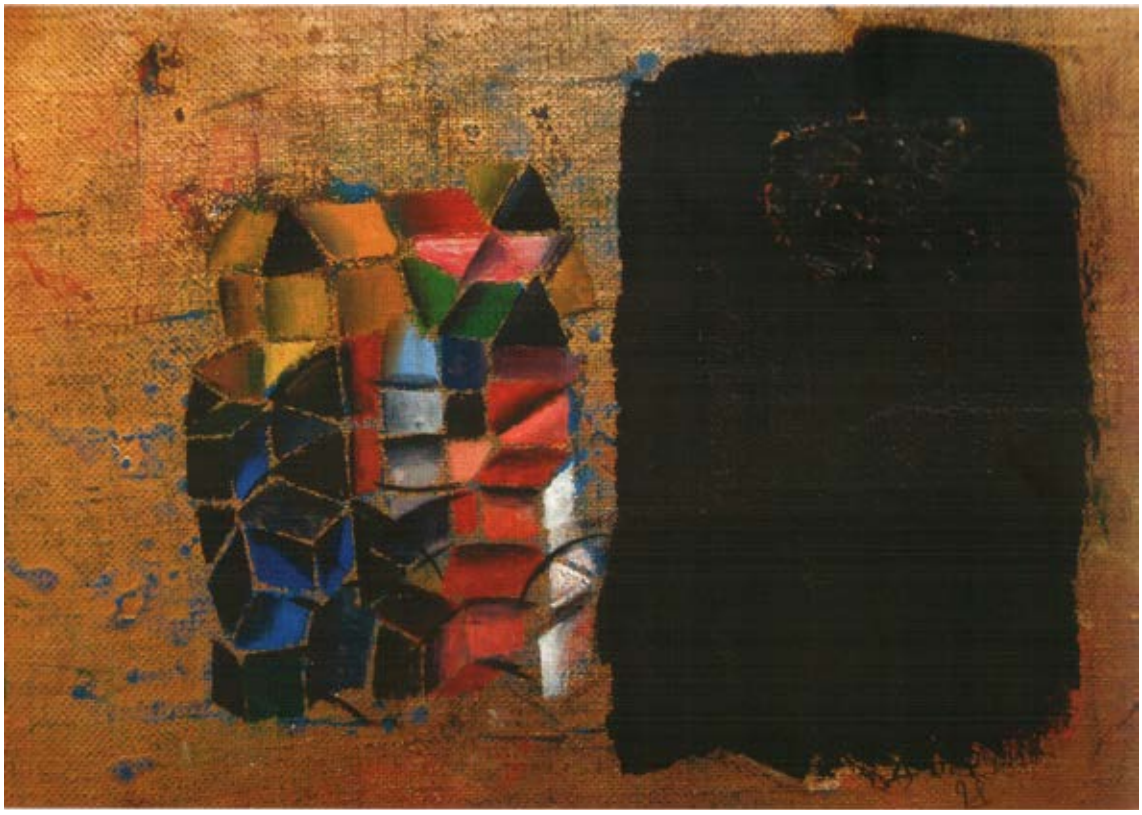
Сл. 1. Зоран Фуруновић, *Пут у Грачаницу*, 1986, уље на платну, Народни музеј Београд

Сл. 2. Зоран Фуруновић, *Пада звезда над Таук баштом*, 1986, уље на платну

Сл. 3. Зоран Фуруновић, *Снови, слутње, сећања*, 1989, цртеж

Сл. 4. Зоран Фуруновић, *Композиција*, 1993. (из циклуса *Пут у Грачаницу*), уље на платну, приватно власништво

Сл. 5. Зоран Јовановић Добротин, *Велики знак*, 1998, комбинована техника на платну



Сл. 6. Зоран Јовановић Добротин, *Без назива*, 1998. (из циклуса *Terra*), комбинована техника на платну

Сл. 7. Зоран Јовановић Добротин, *Без назива*, 1998. (из циклуса *Terra*), комбинована техника на платну

Сл. 8. Петар Ђуза, *Расиеће левантинскоī иророīа*, 1986, комбинована техника на платну

Сл. 9. Петар Ђуза, *Ђивоше пойљуваше, нејач обешчасшише: йризори дана судњег*, 1986–1989, комбинована техника на платну

Сл. 10. Петар Ђуза, *Страдање игуманије Иларије (кад останеш без части шта ће ти огњиште?)*, 1986–1989, комбинована техника на платну

Srđan Marković

# SERBIAN PAINTERS ON KOSOVO AND METOHIJA ART SCENE IN THE EIGHTIES OF THE LAST CENTURY


## Summary

Within the article, there coexist several parallel flows characteristic for the artistic life in Kosovo and Metohija in the early ’80s.

On the one hand, Pristina as an administrative center of the province starts losing the status of artistic, primarily fine art province in the most literal sense of this word.

During the ’60s of the past century, a significant number of painters, sculptors and graphic designers graduated in the major art centers of former Yugoslavia: Belgrade, Zagreb and Ljubljana and afterwards returned to Pristina.

Their return, as well as the activity of a generation of visual artists from the ’50s such as Svetomir Arsic Basara, Muso Miketic, Svetozar Kamenovic, Muslim Mulici and others marked the creation of a powerful artistic center in Pristina and the beginning of a struggle for its development into an important artistic center of former Yugoslavia.

This struggle involves a creation of guilds, gallery spaces, organization of individual and group exhibitions, annual art salons, major art colonies, hosting the distinguished artists from the Yugoslav republics, and finally, in 1973, creation of the Academy of Fine Arts in Pristina, which would later evolve in the Faculty of Arts.

It is at this institution of higher education where, in the late ’70s, grew up a generation of Serbian artists that from the very beginning accepted some of the aspects of the contemporary new image formulation fitting into the actual achievements of the current Serbian and European art scene.

We refer to three artists: Zoran Furunovic, Petar Djuza and Zoran Jovanovic Dobrotin.

It is worth mentioning that Zoran Jovanovic Dobrotina belongs to the generation of the ’60s, but his openness to new orientations and constant urge to move higher and further into research of the phenomenon of visualization made this artist to naturally fit into the art scene of the ’80s in Kosovo and Metohija.

On the other hand, the beginning of the eighties brings the escalation of national romanticism for some Albanian authors, leading the country towards the end which we witnessed during the ’90s of the last century.

The insufficiently versed reader should be instructed to the characteristics of period of the ’80s and ’90s of the past century in the territory of Kosovo and Metohija.

We should talk about the time of the uncertainty and oppression of the Serbian people which could be found, in particular, in the predominantly Albanian-populated areas, about torching of Serbian homes, rapes and tedious murders whose perpetrators were never “discovered” and about obliteration of Serbian shrines, historical monuments. The obliteration of traces of the autochthony of a nation in its historical space. The implementation of the so-called national key (three Albanian artists, one Serbian artist) in group exhibitions and selections in Kosovo, Yugoslavia and abroad. Event that 3:1 ratio wasn’t always a guarantee that the elected Serbian painter would actually be represented in those selections.

There were almost no reports on the tedious shaking in Kosovo, in the early ’80s. Specifically, it would have been written about things that could not be hidden, such as burning of a dormitory of Patriarchate of Pec, obliteration of churches, violence against the Serbian people, burning houses, families’ dishonors or “scientific papers” written by the coryphaei of irredentism and published in the gazettes of the Albanian Academy of Sciences or presented at scientific meetings in Turkey, and even in Serbia – Kosovo and Metohija when the “mentors” have ordered so. At that time, Skender Rizaj has already been “glorified in science” by his saying that there wasn’t the Great Serb Migration in 1690 and that the Patriarch Arsenie Carnojevic “took over” from Belgrade the escaped Albanians, Macedonians, Bulgarians and Vlachs (on this issue see: Skender Rizaj, “There was no the Great Serb Migration”, *Jedinstvo*, 11th June 1983).

This everything but harmless reality of Kosovo Vilayet found its reflection in the opus of these three Serbian artists (Furunovic, Dobrotina, Djuza).

Without any doubt, they have their creativity connected, thematically and semantically, with the fate of the Serbian people, striving to "speak up" sometimes directly – sometimes indirectly about the harsh reality of Kosovo, on its doom.

At the same time, their statements don't involve daily political and pamphlet features; they rather represent exciting history of rough and tumultuary period that has already largely occurred on the territory of Kosovo and Metohija.

Their attitude toward the uncertain period is clearly defined via visual statements that, according to the apparatus of visual forms, represent perfect fit in the tendencies of the Serbian and Yugoslav art scene of the '80s.

These somewhat fragile lines on creative opus of Serbian authors in Kosovo and Metohija during the '80s and '90s of the last century represent only a small part of a large fresco on the suffering of indigenous people and their culture in their historical space.

The connotation of the article is not only to put back those several outstanding artists to the place they belong and who were, and we have to say this, unfairly neglected in reviews of Serbian modern art.

There is another dimension of the problem that is in front us – the problem of the long and brutal annihilation of cultural and historical heritage of one nation, its extinction from the area where it have left traces of its existence throughout centuries.

It is this particular problem that involves a complex, multi-disciplinary approach (views from multiple angles and from perspectives of different scientific fields) to the large collection of cultural and historical legacy and the current opus of the Serbs in the territory of Kosovo and Metohija.

Key words: Kosovo and Metohija art scene, postmodern art, the spirit of the age, Serbian painters, Zoran Furunovic, Petar Djuza, Zoran Jovanovic Dobrotin.

UDC 75.071.1:929 Protić M. B.
75(497.11)"18"

ЛИДИЈА МЕРЕНИК
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
lidijamerenik@gmail.com

# Миодраг Б. Протић (1922–2014) – Гашење последњег светла југословенске модерне

САЖЕТАК: Миодраг Б. Протић био је једна од најистакнутијих личности уметничког и културног живота шездесетих и седамдесетих година XX века у Србији и Југославији. У овом раду дат је општи поглед на његову богату делатност као ликовног критичара, писца о уметности, сликара, али и као утемељивача и првог управника Музеја савремене уметности у Београду. Преданим радом у МСУ, Протић је успоставио систематичан, методичан и добро организован модерни музејски организам, као аутор и организатор циклуса семиналних студијских изложби Југословенске уметности XX века, бројних ретроспектива, али и као историограф и писац о српској и југословенској уметности модерног доба.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: ликовна уметност, сликарство, XX век, музеологија, модернизам, музеј савремене уметности, Миодраг Б. Протић, уметност Југославије.

Миодрага Б. Протића (сл. 1) памтимо као водећу личност неколиких капиталних делатности у југословенској и српској култури с краја педесетих и из шездесетих година XX века. Припадник генерације која је имала прилику да допринесе збацивању ланаца и катанаца социјалреалистичке догме, Протић од раних педесетих година делује као сликар и ликовни критичар, а потом и оснивач Модерне галерије 1958, *spiritus movens* изградње, отварања и програмске концепције Музеја савремене уметности (МСУ) на Ушћу од 1965. и писац данас незаобилазних пионирских студија о модерној српској уметности и њеним протагонистима. Рођен је 1922. године у Врњачкој Бањи. После матуре, у време немачке окупације, живи краће време у Врњцима, узима часове француског језика и покушава да слика. Крајем 1942. године прелази у Београд, где уместо, како је било планирано, у атељеу Томе Росандића почиње школовање у Сликарској школи Младена Јосића. Ту остаје током 1943. и 1944. године, а професори су му Јован Бијелић, Зора Петровић и Фрањо Радочај. У Школи упознаје Ћелића, Томашевића, Карановића, Ксенију Дивјак. Учесник НОБ-а постаје на самом крају рата 1945. године, али оболео завршава у војним санаторијумима Кнез Село и Голник, где га затиче и коначно ослобођење. Све време слика, па неке од тих раних, почетничких слика први пут излаже

Сл. 1. Миодраг Б. Протић, 2011.

1946. године на Трећој изложби УЛУС-а. На Правном факултету Универзитета у Београду дипломирао је 1950. године. Од 1951, као уметник и ликовни критичар, приступа часопису *ЛИК*, групи „Самостални“ и *Недељним информативним новинама*,[1] чији ликовни критичар и фронтмен либерализације уметничког говора и еманципације од социјалистичког реализма постаје већ 1951. године, а ликовни критичар часописа *Уметност*[2] 1965. године. У периоду од 1950. до 1959. године био је референт за ликовне уметности, а касније и шеф Одсека за културу у Савету за културу Републике Србије. Крајем 1953. добија стипендију за стручно и сликарско усавршавање у Паризу (као и 1957). Огроман део париског времена посвећује обиласку музеја, са идејом и мисијом о отварању једног музеја модерне уметности у Београду. Децембарској групи[3] приступа 1955. године, а прву самосталну изложбу представља 1956. у Павиљону „Цвијета Зузорић“ на Калемегдану. Исте године излаже у Југословенском павиљону на XXVIII Бијеналу у Венецији (Протић, Бакић, Прегељ, Вујаклија) и објављује своју прву књигу *Савременици*.[4] На дужем студијском боравку у Италији Протић борави 1958, исте године када, захваљујући и његовом огромном ангажману (као и, још од 1952, иницијативи после-

[1] У културном животу, нови, обновљени *НИН* појавио се 7. јануара 1951. године и убрзо постао један од главних раних носилаца либерализације и еманципације од стаљинских концепција уметности, а у корист прокламоване „социјалистичке демократије“. *НИН* је, због неспорно важне улоге у либерализацији културног живота, парадигма новог партијског опредељења садржаног у кованици „социјалистичка демократија“. Иако је улога *НИН*-а као недељника била у самом врху овог процеса отопљавања, и други часописи одиграли су важну улогу у току културне либерализације. Рану улогу имао је *ЛИК*, основан 1950, гласило УЛУС-а, а под патронатом Министарства за науку и културу. Ликовна критика биће негована још и у *Политици*, у часопису *Данас* као и у *Књижевним новинама*, које ће често бити место и различитих, за историју културе овог периода, књижевно-идеолошких полемика, а часопис *Дело* је одиграо значајну улогу у релевантној критици социјалистичког реализма.

[2] Године 1965. покренут је часопис *Уметност*, у своје време најагилнији пратилац и аналитичар савремених уметничких токова и један од утемељивача високопрофесионалног и стручног писања о уметности.

[3] Иако естетичка платформа Децембарске групе није била јединствена, у њеном темељу налази се идеја о даљој модернистичкој елаборацији међуратне српске уметности, везане уз модернистичку визију традиције и свест о „традицији модерног“, где су синтетички кубизам и најпосле Пикасо били најчешћи центар пажње. Децембарска група је у српској историографији синоним за уметничку либерализацију друге половине педесетих година. Она је први носилац „естетског рационализма“ српске уметности после 1950. године, и надовезује се на релативно малобројна посткубистичка искуства српског међуратног периода и даље их елаборира у складу са савременом синтаксом слике.

[4] Миодраг Б. Протић још је, између осталог, објавио и дела: *Slika i smisao*, Nolit, Beograd, 1960; *Savremenici* II, Nolit, Beograd, 1964; *Srpsko slikarstvo XX veka*, I–II, Nolit, Beograd, 1970; *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, BIGZ, Beograd, 1973; *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd, 1979.

ратне министарке за културу, Митре Митровић), бива основана Модерна галерија. Маја 1959. постављен је за управника Модерне галерије, тј. Музеја савремене уметности у оснивању. Истовремено је и члан Одбора за програм изградње Музеја и члан жирија за избор и оцену конкурсних радова. Од тада почиње Протићев не само неуморни већ и семинални рад на изградњи, отварању и осмишљавању првог новог и наменског здања музеја модерне уметности у Југославији. Стога током 1963. борави у САД, као стипендиста Фордове фондације. Упознаје се са Алфредом Баром (Alfred H. Barr, Jr.), Ренеом Д'Арнакуром (Rene d'Harnoncourt) и архитектом Филипом Џонсоном (Philip Johnson), као и са методима, организационим, структуралним и идејним принципима Музеја модерне у Њујорку, што су драгоцена знања која преноси и успоставља у београдском Музеју, посебно после његовог отварања, 1965. године.[5] О потребама стварања новог музеја, до тада невиђеног на локалном културном простору, говори и сам Протић:

> Јер на битно питање како организовати један музеј савремене уметности – први у нашој земљи, како у њему поставком реализовати и визуализовати њен развој – домаћа искуства нису пружала одговор. На изложби XX века у Народном музеју уметници су ређани хронолошки, генерацијски, један за другим, са по једним или више најбољих дела која се међусобно „држе", тј. која су из истог тренутка и исте поетике, како би свака личност изгледала конзистентна […] Сличне су биле и поставке у галеријама Загреба и Љубљане. Бељански је, на пример, своју збирку, окренуту појавама које је волео, у својој галерији у Новом Саду поставио, како ми је једном рекао, по „интуитивно-музичком" принципу […] Била ми је дакле јасна неизбежност друкчије, обавезније, објективније, научније систематизације. Теоријски сам је могао наћи у књигама, али практично једино у великим иностраним музејима […] У разговору са Баром и Рене Д'Арнанкуром, добио сам следећи савет: најбољим делима насталим у једној епохи, сређеним у поетичке низове, поставка треба да открије ту епоху и њене представнике, уместо да их волунтаристичким избором прескаче и заклања. Посетилац иначе неће ништа схватити од стварног развоја уметности нашег века, нити од вредности и улоге уметника. […] Приликом поставке нашег Музеја настојао сам да ту идеју спроведем што чистије, изоштравајући је неколико пута. Због интегративне моћи (универзалности) њене схеме, могао се дакле у њој видети и развој српске и југословенске уметности, све њене поетике, и место и улога појединих уметника. Тиме је основни задатак био решен, благодарећи привилегији што сам тај занат учио прво код Касуа а затим, и нарочито, од Алфреда Бара и Д'Арнанкура. (Матић-Паниће 1986: 32–39).

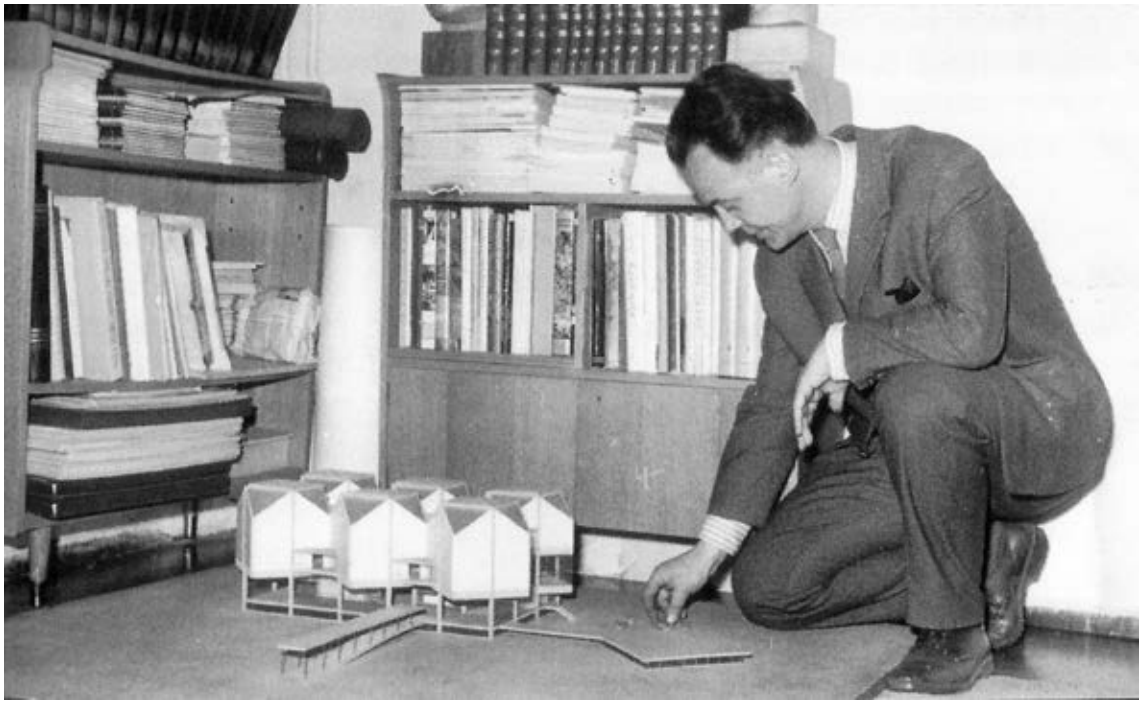
Протић је пренео и огроман број техничко-организационих искустава, која су од Музеја савремене уметности начиниле, све до краја осамдесетих година XX века, деценијама непревазиђену машину за изложбе и интерпретације уметности, најбољу у региону:

> […] Параване (по угледу на Џонсона), смештај и класификација дела у депоима (покретни решеткасти метални зидови на шинама), чистоту простора. […] Познато је на пример, да је Музеј први увео и одељење за документацију без кога је припрема студијских изложби

[5] Године 1959. основан је Октобарски салон, 1961. Тријенале југословенске ликовне уметности, почиње са радом Модерна галерија која ће 1965. прерасти у Музеј савремене уметности, са новом зградом на Ушћу, 1961. почиње са радом Салон модерне галерије (каснији Салон Музеја савремене уметности) у Париској улици у Београду. Оснивају се и друге југословенске изложбе, попут Меморијала Надежде Петровић у Чачку и Ликовне јесени у Сомбору 1960, Међународног бијенала графике у Љубљани и Бијенала младих у Ријеци 1961. године, и друге.

била немогућа; затим и посебне службе за комуницирање са публиком, међународну сарадњу […] Истакао бих и сасвим нову технологију прављења изложби […] тек после потпуног увида у визуелне документе, приступали смо њиховом одабиру, поетичком и вредносном структурирању. Потискивањем априоризма и волунтаризма…[…]" (Матић-Паниће 1986: 32–39) (сл. 2, 3).

Златно доба Музеја савремене уметности, за које сада са сигурношћу знамо да је постојало, трајало и прошло, било је, уистину, обележено потискивањем априоризма и волунтаризма. Ово готово да је главни Протићев *credo*, како у његовој делатности музеолога, критичара и писца историјскоуметничких студија тако и у његовом сликарству. Био је и писац и приређивач великог броја издања Музеја савремене уметности. Протића као писца одликује огроман број наслова, педантно истраживање и јасноћа интерпретације, пре свега студијских – деценијских, и ретроспективних изложби које је у свом веку и са својим музејским тимом урадио: *Трећа деценија – конструктивно сликарство* (1967), *Надреализам и социјална уметност 1929–1950* (1969), *Четврта деценија – експресионизам боје и поетски реализам 1930–1940* (1971), *Почеци југословенског модерног сликарства 1900–1920* (1971/1972), *Српска архитектура 1900–1970* (1972), *Југословенска скулптура 1870–1950* (1975), *Југословенска графика 1950–1980* (1985/1986), *Југословенско сликарство шесте деценије* (1980), *Идеје српске уметничке критике и теорије 1900–1950*, I–III (1980–1981) (сл. 4), као и ретроспективе Марка Челебоновића



Сл. 2. Миодраг Б. Протић са макетом будућег Музеја савремене уметности у Београду

(1966), Петра Лубарде (1967), Јована Бијелића (1968), Лазара Возаревића (1969), Недељка Гвозденовића (1970), Леонида Шејке (1972), Петра Добровића (1974), Ивана Табаковића (1977), Пеђе Милосављевића (1988), Милене Павловић Барили (1979), Саве Шумановића (1984), да поменемо само неке. Примера ради, о стогодишњици рођења Надежде Петровић, Музеј савремене уметности јуна 1973. године приређује ретроспективу са 170 дела, ауторке Катарине Амброзић (касније је та студија, у допуњеном издању, објављена као монографија код Српске књижевне задруге).[6] Неки од тих „деценијских“ каталога и Протићевих истраживачких радова и данас су незаобилазно штиво за даље истраживаче и тумаче, попут дела *Надреализам и социјална умешност 1929–1950* (1969) или *Југословенско сликарство шесте деценије* (1980). Свако од тих издања прати детаљан, систематичан

Сл. 3. Британска принцеза Маргарета у посети Музеју савремене уметности, 1970.

Сл. 4. Најранији каталози студијских изложби МСУ из циклуса Југословенска уметност XX века

[6] У питању је чувена монографија Катарина Амброзић, *Надежда Петровић 1873–1915*, Српска књижевна задруга, Југославија публик, Београд, 1978.

апарат – каталог дела, биографије уметника, комплетна библиографија и хронографија изложби. Данас су то јединствена издања која садрже попис грађе и извора – нешто чиме се савремени каталози, па ни монографије, чак ни у издању Музеја савремене уметности, више готово да не могу похвалити. У раду на опсежним југословенским пројектима из едиције Југословенска уметност XX века, учествовали су водећи стручњаци из области конкретног изучавања, па су у „деценијским“ каталозима радове објавили, поред Протића и Лазар Трифуновић, Јерко Денегри, Драган Ђорђевић, Зоран Маркуш, Божидар Гагро, Игор Зидић, Јосип Деполо, Борис Петковски, Шпелца Чопич, Азра Бегић, Божица Ћосић, Божо Бек, Желимир Кошчевић, Борис Келемен, Маријан Тршар, Томаж Брејц, Јуре Микуж и др. Посебно као стручњак заинтересован за авангарде са југословенског терена двадесетих година XX века, Протић је међу првима који почињу да темељно истражују (и први „откривају“) Надреалистичку београдску групу, будући, такође, и у контакту са Марком Ристићем.

> Када ми је, 1967, Марко Ристић први пут показао њену ликовну експериментацију, коју је једино он чувао и сачувао, почео сам наваљивати да се у Музеју представи у оквиру диптихалне изложбе тзв. „ангажоване“ уметности, надреализма и социјалне уметности […] Напоменуо сам да је есеј Надреализам Марка Ристића први текст те врсте у нашој земљи, у коме се заступа идеја о повратку романтизма „са сасвим ослобођеним снагама маште и чисте инспирације“ […] Трећа деценија: авангарда – дадаизам, зенитизам... Почео сам њоме – јер била је заборављена и готово искључена из српске културе, и што је, европски посматрано, обележила дух краја другог и почетка трећег десетлећа – и указао на часописе Путеви 1922, Сведочанства 1924, и алманах Немогуће – L'impossible 1930 – три етапе београдског надреализма. И за прва два рекао да значе „еволуцију од модернизма ка надреализму не као уметности већ као животном ставу и поезији. […] Друго, подсетио сам на Dada-Yugo, 1922... […] Да је тотална негација претпостављала тоталну слободу која је очинила и поједине наше литерате. Драган Алексић покреће Dada-Tank (1922), Dada-Jazz (1922), Виргил Пољански (Бранислав Мицић)... Дада-Јок (1922) […] (Протић 2000: 295–297).

Златно доба српске историје модерне уметности истовремено је обележено и изузетном делатношћу, с једне стране, Лазара Трифуновића, директора Народног музеја у Београду, ликовног критичара, писца о уметности и професора Историје модерне уметности на Филозофском факултету у Београду, и Миодрага Б. Протића, управника Музеја савремене уметности, ликовног критичара, музеолога и писца о уметности. Јер, уколико тврдимо да је осамостаљење историје модерне уметности као уже научне области историје уметности покренуто благодарећи одлучном залагању Лазара Трифуновића, онда можемо да са истом таквом сигурношћу тврдимо да је успостављање и осамостаљење савремене музеологије покренуто благодарећи одлучном залагању и подузетништву Миодрага Б. Протића. Ова два гиганта модерне српске историјскоуметничке и музеолошке сцене била су плодотворно несагласна око неких најбитнијих методолошких и идеолошких претпоставки модерне и савремене уметности. Најпре у питању идентитета националне историје уметности, затим у начину разумевања Надреалистичке београдске групе, којој Трифуновић као да није имао приступ, нити јој се пуно посветио у свом *Српском сликарству*... а, на крају, и у питању датовања, идеолошке и формалне матрице београдског енформела. Међутим, та су њихова неслагања изазвала даља истра-

живања у тим областима. Трифуновићево рано дело, као и његова докторска дисертација, објављена у допуњеној и дорађеној верзији као *Историја српског сликарства 1900–1950*, најранији су утемељивачи националне историје модерне уметности у Срба у другој половини XX века у контексту тадашње југословенске државе и њеног културног простора, увелико већ издељеног на посебне, велике културне центре и националне дисциплине, попут Београда, Загреба и Љубљане – својих особених идентитета и различитих традиција, културолошких узора и научних метода. Истовремено се у окриљу Музеја савремене уметности у Београду, визијом Миодрага Б. Протића и са снажном подршком званичне културне политике, јавља и покушај утемељења југословенске историјскоуметничке дисциплине кроз музеалске, изложбене и интерпретацијске подухвате великих југословенских синтеза. Основно идеолошко-политичко полазиште југословенских синтеза лежало је не само у претпоставци већ и у чврстом и искреном уверењу о постојању јединственог југословенског културног простора и идентитета. Био је то пројект историјске и политичке стварности једног времена, у суштини утопијски и наднационалан. Демантовале су га и саме деценијске, југословенске синтезе Музеја – будући свака унутар себе издељена на појединачно представљање уметности југословенских старих и нових културних центара, заправо политичких центара федеративних република „по кључу“ и будући свака посвећена разликовању сопственог идентитета утемељеном у баштињеној традицији или у покушају стварања „нове традиције“ у социјализму.

Сл. 5. Миодраг Б. Протић, *Геа*, 1969, уље на платну, 195 x 130 цм

Протић је и као сликар изразити носилац послератне српске модерне, заједно са осталим протагонистима Децембарске групе, међу којима би, по модернистичким достигнућима, посебно требало истаћи Стојана Ћелића и Александра Томашевића. Полазећи од рационалних композиционих структура слике, он показује баш оне ликовне тежње које у послератном еманципаторском периоду српског сликарства долазе од модернистичке традиције групе „Облика“, уз остала сазнања о модерној слици, пре свега оној посткубистичког проседеа што деривира из Париске школе. Протићеве слике из шездесетих година (сл. 5) показују прогресивно концептуално одвајање од предметног, све до

потпуног миноризовања његовог значаја, или пак наглашавања његовог присуства кроз индикативно (асоцијативно) одсуство. Облици ће даље еволуирати до чистих геометријских форми, до аутономизације у идеологији изградње високомодернистичке слике „за себе“, једне такве сликане равни која би, хипотетички, потпуно била усаглашена са Гринберговом (Clement Greenberg) дефиницијом модерног сликарства и његове сакросантне равнине (дводимензионалности). Геометријска апстракција, тако, од шездесетих, постаје основни циљ Протићеве слике. Линија и бојена површина тако ће остати, уз маргинализацију предмета путем геометрије, носећи пар у чијем ће садејству настајати позно дело. Оно ће се, временом, чистити од лиризма, чак одбацујући га у корист сасвим рационалних, строгих геометријских елемената слике. Модернистички пројект је у Протићевом делу настављен без примеса меланхоличних интроспекција, као што је то случај код неких других протагониста Децембарске групе. Јер, за Протића је једино освешћена, рационална слика света темељ конструкта модерности. Вере коју супротставља „циничној фасцинираности смрћу и ништавилом“. Протић позитивизам високог модернизма и идеологију напретка својим уметничким и критичарским *вјерују* супротставља скептицизму и измењеном духу времена, распаду идеологија и драстичном искораку из идеологије модернизма уопште.

Више пута је у својој слојевитој каријери био Протић изложен политичким турбуленцијама на културној сцени, у тренуцима када су врховни политичко-партијски ауторитети покушали да арбитрирају унутар саме уметности и слободе уметничког изражавања. Ваљало би истаћи тзв. Титове нападе на апстракцију, после његовог повратка из СССР-а 1962. године и сусрета са Хрушчовим. Јосип Броз током зиме 1962/63. у своја четири говора критикује модерну и апстрактну уметност. Вредан помена овом приликом је и напад који је дошао од партијске организације УЛУС-а крајем 1973. године, кроз реферат *Ликовна умет̄ност̄ као ут̄очиш̄т̄е десних, аг̄ресивних п̄олит̄ичких т̄енденција и п̄рит̄исак са т̄их п̄озиција на слободу ст̄варалаш̄т̄ва* на *„црни т̄алас у сликарст̄ву“* у коме је, између осталих, и Протић прозван због „Лажног хуманизма и мистицизма као филозофске и стваралачке позиције“ (Мереник 2010: 127–131).

На крају, поменимо скорашњих неколико деценија када је Протићев утопијски склад изгубио битку у времену и клими модернизма у дезинтеграцији. „Протићев“ (што збиља и јесте био, у најбољем значењу) Музеј савремене уметности био је најцеловитије и најсистематичније организован музејски организам у Југославији и шире, у региону. Та „протићевска“ величанствена *машина за изложбе*, за истраживање грађе и документације, сакупљање, чување, конзервирање, за откуп и излагање дела, за писање о уметности, за драгоцене доприносе историографији, музеологији и историјскоуметничкој дисциплини српске и југословенске уметности XX века трајала је, по инерцији, као сваки беспрекорно направљен механизам, известан број година, да би се, на крају, током деведесетих и двехиљадитих зауставила уз велику шкрипу у сопственој имплозији. На питање зашто је то тако, могао је, али никада изгледа није желео, да лично одговори Миодраг Б. Протић. Уместо тога, написао је мемоаре *Нојева барка* (I–III) и онда одабрао ћутњу. Његова „машина“ је стала када и његова беспоговорна вера у напредак, одговорност, етичност струке, радиност, професионалну посвећеност и самодисциплину. Симболички, иронијски, машина је стала када и држава која ју је створила као амблем

сопствене моћи у пољу визуелне репрезентације, онда када је модел модернистичке просвећености замењен дистопијским моделима арбитрарног мишљења, површности, незналаштва, опортунизма, априоризма и волунтаризма.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Мереник, Лидија. *Умет̄ност̄ и власт̄. Срп̄ско сликарст̄во 1945–1968*. Београд: Фонд Вујичић колекција и Филозофски факултет у Београду (Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet u Beogradu), 2010.

Паниħ-Матиħ, Радмила (прир.). *Миодраг̄ Б. Прот̄иħ*. Београд: Музеј савремене уметности (Panić-Matić, Radmila (prir.). *Miodrag B. Protić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti), 1986.

Протиħ, Миодраг Б. *Нојева барка*. Књ. II, 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга (Protić, Miodrag B. *Nojeva barka*. Knj. II, 2. izd. Beograd: Srpska književna zadruga), 2000.

Lidija Merenik

## MIODRAG B. PROTIĆ (1922–2014) – SHUTTING DOWN THE LAST LIGHT OF THE YUGOSLAV MODERN

### Summary

Miodrag B. Protić is remembered as the leading figure of several major activity in the Yugoslav and Serbian culture from the late 1950s and the 1960s. As a member of the generation who had the opportunity to contribute to the disappearance of the social-realistic dogma, since the early 1950s Protić worked as a painter and art critic. Later he was a founder of the Modern Gallery in 1958, as well as a spiritus movens of the construction, opening and program concepts of the Museum of Contemporary Art located at Ušće since 1965. Finally, he was a writer of pioneering papers on modern Serbian art and its protagonists, which we still read today. Since 1959, when he was appointed the managed of the Modern Gallery, i.e. the Museum of Contemporary Art in the process of foundation, Protić started his tireless and seminar work on constructing, opening and designing of the first new building and dedicated museum of modern art in Yugoslavia. He was also a writer and editor of a large number of publications of the Museum of Contemporary Art. Protić as a writer is characterized by a huge number of titles, meticulous research and clarity of interpretation, especially study exhibitions (decennial and retrospective) which he prepared with his team during his lifetime. "Protić's" (which it really was in the best sense of the word) Museum of Contemporary Art was the most comprehensive and most systematically organized museum organism in the former Yugoslavia and elsewhere in the region. This magnificent machine for exhibitions, research material and documentation, collecting, storage, conservation, purchase and exhibition of the works of art, for writing about art, valuable contributions to historiography, museology and the discipline of the history of Serbian and Yugoslav art of the 20th century lasted automatically, just like any meticulously designed mechanism, for a number of years and finally, during the 1990s and in the new millennium, it almost hopeless stopped. Protić's "machine for exhibitions" stopped at the same time as his unquestioning belief in progress, responsibility, and professional ethics, industry, professional commitment and self-discipline. Symbolically and ironically, it stopped when the state that had created it as an emblem of its own power in the field of visual representation, when the modernist model of enlightenment was replaced by dystopian models of arbitrary opinions, superficiality, ignorance, opportunism, apriorism and voluntarism. Miodrag B. Protić as a painter was the main pillar of the post-war Serbian Modern. Starting from rational compositional structures of paintings, he shows the very artistic tendencies that came from the modernist tradition of the Form in the postwar period of the emancipatory Serbian painting, along with other information about the modern paint-

ing, especially that of post-Cubist procede which was derived from the Paris school. Protić opposed positivism of high modernism and the ideology of progress to skepticism and the altered spirit of the times, the disintegration of ideology and a drastic step forward from the ideology of modernism in general due to his artistic and critical beliefs.

Key words: visual arts, painting, 20th century, museology, modernism, the Museum of Contemporary Art, Miodrag B. Protić, the art of the former Yugoslavia.

UDC 72(497.11)"20"

ĐORĐE ALFIREVIĆ
Studio Alfirevic – Freelance architect
djordje.alfirevic@gmail.com

SANJA SIMONOVIĆ ALFIREVIĆ
Institute of Architecture and Urban & Spatial Planning of Serbia
Оригинални научни рад / Original scientific paper
sania.simonovic@gmail.com

# Polarisation of Expressive Tendencies in Serbian Architecture at the Beginning of XXI Century

ABSTRACT: The subject of this research includes specific examples of extreme tendencies of architectural expressiveness, present in Serbia in the past fifteen years (after 2000). The term 'extreme tendencies' in architectural expressiveness refers to the group of expressive characteristics of architectural creation, which are the consequence of creative tendency to achieve maximal simplicity (minimalist tendency) or maximum dynamizing (expressionist tendency) of the architectural composition. The focus of the paper is critical analyses of expressive characteristics of referent architectural objects and cause-and-effect links with socio-political circumstances present in Serbia from the 1990s, i.e. since disintegration of SFR Yugoslavia. Unlike other countries in the region (Croatia, Slovenia, Romania, Bulgaria, etc), which have gone through the period of post-socialist transition under different and less dramatic circumstances, expressive examples of architecture in Serbia have been polarised and appeared in extreme manifestations (expressionism and minimalism). The paper draws a general conclusion that polarization of expressive architectural examples emerges in the period of transition and under conditions of extreme socio-political and economics changes.

KEY WORDS: extreme expressiveness, minimalism, expressionism, architecture, transition, Serbia.

## INTRODUCTION

The term expressiveness is one of the key terms in architecture and it refers to an attribute or a set of characteristics of one architectural work, which establish a specific relation between architectural expression and the consumer, i.e. the audience that the structure communicates with. (Alfirević 2011; 2012a; Tošović 2004; Robinson 2007) Whether an architectural work will be perceived and characterised in a certain way, i.e. what attributes will be ascribed to it in

the perception process, will depend to a high extent, among other things, on psychophysical state, perception and affinity of the viewer, which is primarily the focus of research of psychology of art. In the field of empiric research of expressiveness in architecture, important findings were achieved in research carried out by Slobodan Marković and Đorđe Alfirević, (Institut za psihologiju i Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju 2012) where it was established that there were four main categories of expressiveness and that majority of respondents showed that examples of expressiveness were polarised in two completely different visual categories. These two categories were named for research purposes 'choleric – sanguine' and 'phlegmatic – melancholic' expressiveness.[1] The findings of this research are important because they indicate a high level of respondents' agreement in perception and critical evaluation of experiencing architectural objects, as well as the presence of two antipodes in architectural creation – expressionistic and minimalist tendency, which represent extreme aspects of architectural expressiveness. (Alfirević 2012a) On the one hand, there is a group of architectural creations with distinct energetic and aggressive character (mainly expressionistic, Hi-Tech and deconstructivistic objects), while the other group includes minimalist and extremely abstract solutions (examples of Modernism and minimalism). The paper deals with the issue of expressiveness in architecture, which formed a scientific foundation for further research of correlation of socio-political and economic circumstances and expressive categories in architecture. The topic of polarisation of expressive examples in architecture, which can be percieved in Serbia in the period following the disintegration of SFR Yugoslavia, has not been discussed in scientific and professional literature, and its significance lies in possibility of establishing clear relations between expressiveness in architecture, its social and political role and the context of post-socialist societies in transition. The aim of research was to check the validity of hypothesis which claims that polarisation of aspects of architectural expressiveness becomes more evident in the period of transition of a society and strong economic segregation of population.

## SOCIO-POLITICAL CIRCUMSTANCES IN SERBIA AFTER 2000

In order to understand and prove polarisation of expressive phenomena in Serbian architecture, it is necessary to have an insight into causes, i.e. social, political and economic circumstances which led to extremisation of architectural tendencies. By the end of the 1980's, according to Aleksandar Ignjatović, Serbian society was exposed to a complex process of social and political transformation, torn between its attitude to its own tradition and current ruling ideologies, a system of values and the vision of national future. (Šuvaković 2010) The rise of ethnic nationalism as an antipode to the communist regime, after a series of tumultuous events at the beginning of 90's, led to escalation of conflicts and the civil war, followed by dramatic disintegration of SFR Yugoslavia. At the beginning of the 1990's SFR Yugoslavia was faced with enormous changes: a) the collapse of communist ideology, b) more visible ethnic conflicts

[1] Although research confirmed four expressive categories ('choleric', 'sanguine', 'phlegmatic' and 'melancholic'), only two most extreme ones were evident in respondents, since most of them did not manage to notice subtle differences in manifestation of 'choleric' and 'sanguine' on the one hand and 'phlegmatic' and 'melancholic' on the other. Examples of 'choleric-sanguine' expressiveness showed the following characteristics: aggressiveness, rudeness, complexity, disaggregation, playfulness; while examples of 'phlegmatic-melancholic' expressiveness were defined by the following characteristics: lack of deformity, relaxation, methodical approach, harmony and clarity.

and c) the crisis of economic and political system, all contributing to the disintegration of former SFR Yugoslavia, changes in socio-political systems, the rise of national feelings and the creation of new ethnic states. Authoritarianism became one of the key determinants of the new national state of Serbia. (Lakić 2010) After several years of political, economic and social crisis, accompanied by ethnic conflicts and the civil war, the last years of the twentieth century left Serbia transforming from authoritarian to the new, but still not adequately ordered democratic society. Transition from socialism to capitalism has been and still is burdened by numerous problems. In economic terms, the segregation between rich and poor segments of the population has been more and more evident. The politics is governed by personal interests of individuals as opposed to more general (state) interests, which to a great extent contributed to the feeling of mistrust in the political system and the state institutions. Another evident fact was the emergence of controversial businessmen or 'tycoons', acting as investors of important architectural creations, with the help of criminal groups. At the same time they acquired and enjoyed political support. (Jovančević 2010) Dissatisfaction with poor economic and socio--political circumstances led to total lack of value systems and moral principles and increasing individualisation of the population and their focusing on the family and their personal interests. (Golubović 2005; 2006) The problem of radicalization of life principles among the population stemmed from mistrust in the state and political structures, while on the other hand, economic problems and poor living standard became fertile ground for autocracy, limiting moral principles of the citizens in their attitude to the society, cities and living environment. (Golubović 2005) Ten years after the 5 October changes in 2000,[2] it can still be felt that Serbia, disappointed by democratic government which did not keep their promises, is turning towards more radical political options, sceptical that the society will soon experience the end of the crises and more visible changes in the near future. (Golubović 2005) The manifestation of these turbulent socio-political changes in architecture is primarily visible in narrowing scope of expressive options, the emergence of more radical approaches to design and their polarization towards extreme creative tendencies.

## EXTREME CREATIVE TENDENCIES IN SERBIAN ARCHITECTURE

The reasons for emergence of extreme creative tendencies in Serbian architecture can be found in different aspects of social, political, economic and cultural context. They appeared on several occasions in history, (Kadijević 1990; 2012; 2013a; 2013b) but the phenomenon of their polarization became more evident by the end of the twentieth century. It is noticeable that extremization of architectural authorship, more creative and innovative solutions, most often appear at times when adequate cultural circumstances are established, thus initiating avant-garde creative work. (Akcan 2002) By analysing the creative tendencies in Serbian architecture at the begining of twentyfirst century, one can notice several particularly strong tendencies towards extreme creations, grouped in two main categories: a) the tendency of using architecture as a status symbol, as a means to manifest the material status, social class or power, and b) the tendency towards visual asceticism, with an aim of aesthetisation of

[2] After tumultuous events of October 5, 2000 the authoritarian regime of the socialist president Slobodan Milošević was overthrown and democratic opposition came to power.

the functional minimum within the frame of sub-standard economic abilities, or by imitating world trends in architecture.

A) Tendency of using architecture as a status symbol

At the beginning of the first decade of the XXI century, in unstable circumstances of political upheaval and poor economic situation, very few investors in Serbia were in a position to invest their fast accumulated wealth in representative architectural objects and secure social prestige in this manner. The architects made full use of this urge, because it was in their interest to find a reliable investor and materialise their creative expression. Building objects on exclusive locations was an indication of successful business operations and prestige. The first significant objects of this kind were Head Offices (or 'palaces') of different companies and banks, as the most accurate representation of social circumstances in which they were built, as a way of manifesting the social status. (Ristić 2009) The word 'palace' is an inadequate term for this kind of object, but the word itself demonstrates the tendency to present building in the most representative way. In the last decade of the XX century, a series of similar objects were built in Belgrade: 'Zepter' Palace, 'Kristal' Palace, 'Progres' Palace and 'Zora' Palace. One of the last examples among palaces built in Belgrade is 'Zora' Palace (Fig. 1). Expressionist character of the building is the consequence, on the one hand, of specific conditions of sharp--angled location of the object, and on the other hand – of the energetic creative expression of the architect Spasoje Krunić, who has shown a similar artistic approach on several occasions. The building itself represents a visual metaphor of the ship, anchored at Slavia square (a city square in Belgrade) which once was a swamp. (Alfirević 2012b) In the heart of mainland Serbia, at Ravna Gora, Krunić also designed a memorial building.[3] (Fig. 2). Without strict conventions stemming from its surrounding, the object is perched on the top of the hill and reflects the free (irregular) form. Non-standard expression was achieved by breaking and decomposing primary architectural structure, creating, from the terrace in the centre of the object, a view of the picturesque Ravna Gora landscape. The main creative power of the author's expression was achieved by versed compositional set of skewed walls and perforated stone walls, bringing particular freshness and authentic architectural appearance of the object. (Jevtić 2004: 181–182; Perović 2003: 22) A specific example of expressive architecture from this period is head office of 'Pink TV'. (Fig. 3) The architect, Aleksandar Spajić, incorporated all characteristics of a TV company into a complex and sophisticated technological structure of the building, whose expressionistic character undoubtedly reflects the dynamics of a successful media house. (Mitrović 2012: 57) The building was purposefully designed to stand out from its immediate surroundings so that no passer-by or visitor is indifferent to it. (Alfirević 2013) After successfully completing the construction of 'Zepter' Palace, in 1997 in Belgrade, architect Branislav Mitrović once again intrigued the Serbian public by building the head office for 'HVB Bank' in Belgrade. With its position in the protected zone of the very centre of the city and its vicinity to one of the most important churches in Belgrade (Saborna Crkva), the building of HVB Bank attracts attention by its extravagant appearance, domineering the centre

[3] Memorial building is dedicated to Dragoljub Draža Mihajlović, Serbian general in the Kingdom of Yugoslavia, one of the resistance leaders against Nazi occupators in the WWII.

Fig. 1. ‘Zora’ Palace, Belgrade (S. Krunić, 1994–2005), photo: Đ. Alfirević

Fig. 2. Memorial building, Ravna Gora (S. Krunić, 1998–2000), photo: Đ. Alfirević

Fig. 3. 'Pink TV' building, Belgrade (A. Spajić, 1998–2001), photo: Đ. Alfirević

Fig. 4. Head office 'Metals bank', Novi Sad (D. Marušić, M. Marušić, 1999–2008), photo: Đ. Alfirević

Fig. 5. Head office 'Kreativni centar', Belgrade (M. Čanak, 2000–2002), photo: Đ. Alfirević

Fig. 6. Head office 'Novoluks', Novi Sad (Z. Bulajić, 2004–2005), photo: Đ. Alfirević

of the old city. Powerful and protruding steel awning cuts the space in a dramatic manner and clearly defines the upper limit of the street profile. Dynamics of the spatial layers at the front facade was created as the consequence of tendency to adapt to shifted regulations of the surrounding objects. Taking into consideration that it was done in luxurious materials, according to Milica Vujošević and Marko Stojanović, the building suggests to its clients the feeling of security and represents the status and power of the bank. (Mako, Roter Blagojević, Vukotić Lazar 2012: 118) Head office of 'Metals Bank' in Novi Sad (Fig. 4) by architects Darko Marušić and Milenija Marušić, draws its emphasised expressivity from contextual conditions of the location. Dynamic, wavy membrane of outer facade follows the curve of street regulations, while in its frontal part, on the street crossroads, the building opens towards outer space, thus forming sharp-angled edge of side segments, formed by cutting and dividing the building into two separate parts. Although designed in neo-modernistic style, the building has an expressionist character with primary architectural structure, reflected in the dynamic treatment of facade surfaces, wedge edges on the corners and wavy steel eaves, pervading the upper part of the building and connecting it to the lower part. (Milašinović Marić 2007) An unusual step forward from the previously mentioned objects is the head office of the publishing house 'Kreativni centar' from Belgrade. (Fig. 5) The building presents, in a very attractive way, a specific, almost lucid approach to publishing industry, which this publishing house is famous for. The architect, Mihailo Čanak, designed the concept of the complex as thought-out series of stage

props, which, just like the theatre stage sets in their dynamic, lively shapes and positions in space, introduce the visitor to the heart of the building and prepare him to meet the world of children's books, which the publishing house mainly deals with. A historian, Zoran Manević was of the opinion that the building of 'Kreativni centar' represents a rare mix of distinct opposites, i.e. 'expressive minimalism'. (Manević 2002a; 2002b; 2007; Milašinović Marić 2002) A similar starting point can be seen in the example of head office of 'Novoluks' in Novi Sad, (Fig. 6) as the architect Zoran Bulajić, emphasised the domineering character of corner house with sharp, slanting blades of glass surfaces ripping the air. The largest area of the facade, similar to a crystal, is made of irregular glass membrane, with surfaces slanting at different angles and inclining in their upper parts from inside out. The main idea of the architect Bulajić was to set a new city landmark, which, opposed to undistinguished and heterogeneous surroundings, would dominate in its dynamics and emphasised expressiveness. (Alfirević 2013) A rare example of expressionism in sacral architecture of Serbia is the chapel at the Orlovača cemetery in Belgrade. The author Mirjana Lukić suggestively and boldly dealt with the topic of continuity and changeability, and we could say that she successfully materialized the idea that life does not end in the chapel and the surrounding objects where people bidding their last farewell to the deceased gather, but rather that life continues in some other form. The wavy, flower-like form of the chapel is designed as the starting point of various curved flows, all leading to the centre of the chapel and rising towards the sky, thus symbolising the flow of life. (Lukić 2007) At the beginning of the second decade of the 21 century there was a progressive rise in expressive tension in Serbian architecture, so we can notice tendencies which represent blatant examples of deconstructivistic influence from Europe and the world. The most significant creations designed in deconstructivistic manner are the office building 'Office park B23' in New Belgrade (Fig. 7) and the residential building 'Infinity' in Dobračina street in Belgrade. (Fig. 8) What all this proves is that the emergence of expressive tendencies immediately after

Fig. 7. Office park B23, Belgrade (M. Dimitrijević, 2010–2013), photo: Đ. Alfirević

socio-political changes was almost a generally accepted reaction by architects (who were in a position to create these objects), while at the same time it served the purpose of emphasising the social status and the financial strength of investors. All the given examples show clear use of elements characteristic for extreme forms of expression in architecture, such as: skewed and slanted walls, deep, sharp eaves and roofs, segmentation and facade layering, as well as other elements used in order to achieve ideological domination and visual exposure of buildings in space.

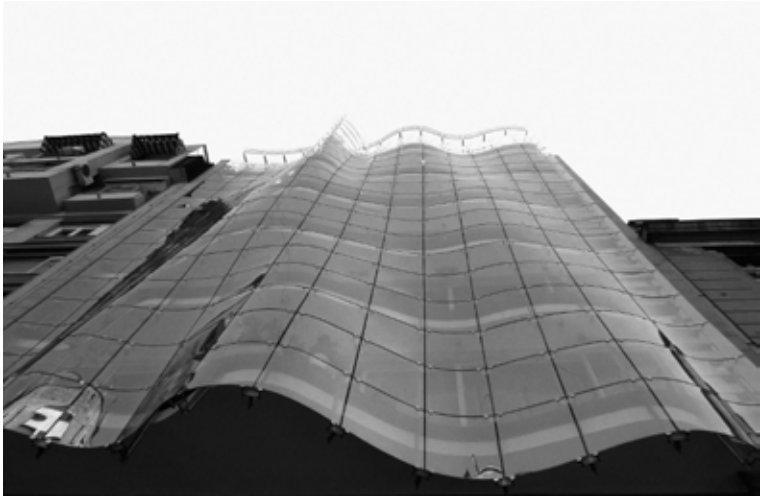


Fig. 8. Residential building 'Infinity', Belgrade (M. Mirković, 2011–2013), photo: Đ. Alfirević

B) Tendency towards visual asceticism in architecture

Unlike previous examples, when architects were given an option of freely expressing their architectural visions, as the needs of investors for emphasising social status matched the architects' desire for expressive work, there is a whole series of creations where the author's expression externalized in the opposite, but not less expressive approach. The tendency towards minimalist extreme has deep roots in Serbian architecture, considering that the conceptual postulates of Modernism dominated as the most significant approach to architectural planning in the twentieth century in Serbia. (Blagojević 2003) After two decades of the presence of Post-Modernism, by the end of the XX century, Serbia showed once again an interest in utilitarianism and simplification of forms. On the one hand, the tending of most architects towards simplification and minimalism was accompanied by harsh economic and socio-political situation in the country, while on the other hand the phenomenon of illegal and unauthorised construction emerged. Illegal construction phenomenon in Serbian architecture began in the 1990s, as a way of materialization of revolt, personal needs, but also as the result of citizens' obstinate wilfulness. They copied the behaviour of the political elite and found no obstacles in irresponsible attitude to public space and society by building residential and other objects ignoring any town-planning schemes and construction documentation. From this 'conflict' of aesthetic attitudes of architects, the needs of the population and dramatic social and other circumstances, sophisticated examples of minimalist aesthetics emerged. Residential object in Kumanovska street in Belgrade is one of the first examples, after 2000 to exhibit the reduction in the form of architectural expression. The architect Branislav Mitrović focused

his previous contemplations of expressiveness in architecture on the facade, dividing it into two different spatial layers. The tendency to employ the process of simplification is evident in using planar expressiveness in a simple, almost rudimentary composition of the object. Using the playful shifted sliding facade panels, which adapt flexibly to the needs of the user, as well as by introducing the light and shadow through basic construction elements of architectural expression, Mitrović stresses a pure, simple and different approach to architecture, which he defined at numerous architectural competitions in Serbia and abroad. (Mitrović 2007) Mitrović used a similar approach in designing the temple of Holy Mother of God in Knjaževac. Although the Serbian Orthodox Church has a rather conservative attitude in terms of canon laws related to construction of new churches (the prevailing opinion is that the churches should be built in tradition of historical objects, or the so called Serbian-Byzantine-Morava tradition and in accordance with strict canon laws from the past), the author identifies the idea of the object with the monasterial and spiritual simplicity which characterises the orthodox church. The contours and the form are identical to house archetype or the first Christian churches, because this creates the visual and mental link with the past, with something familiar and recognizable. Minimalist approach in design of this sacral object and previously mentioned residential building in Kumanovska street, will set a pattern for Mitrović's further thoughts and author's expression in his future works. The crucial moment for emergence and presence of minimalism in Serbian architecture occurred after UN Habitat initiative to organize several architectural competitions focusing on the topic of social and non-profit housing, (Lazović 2009) which resulted in first constructed objects in Valjevo and Belgrade. Although the requirements limited the expressiveness of architects, the decision to construct objects as minimalist, rudimentary forms and to show expressivity in playful composition approach in definition of the facades proved to be successful. In the middle of the first decade of XXI century the first objects of public character were built, making use of minimalist spirit: office building 'Tekstil' in Užice and museum 'Macura' in Novi Banovci. Both examples show evident tendency to extreme simplification and reduction of the building to simple, cubic form of harmonious proportions with the use of smooth materials. The most representative example of the minimalist tendency in Serbian architecture after 2000 is the building of hotel 'Centar' in Novi Sad. (Fig. 9) The object was built at a central location, across from the building of the National Theatre and communicated with it in a subtle way. The leading idea of the team of MIT architects was to build a recognizable but unassuming object, which made them focus on providing the counterbalance for the void in space through strength and geometry of the Serbian National Theatre. The object was built as a transparent, web-like shape in space, showing maximal transparency of the membrane while at the same time preserving the strength and compactness of the volume. An important contribution in popularization of minimalist tendencies in Serbian architecture was given by architects Dejan Miljković and Jovan Mitrović with house-atelier of sculptor Mrđan Bajić in Belgrade. (Fig. 10) Their specific approach employs skilful combining of two poles of expressiveness (similar to previously mentioned 'Kreativni centar' building by Mihailo Čanak) thus managing to successfully unite expressionist composition and minimalist materialization of the object. One of the last examples of the minimalist tendency, created at the end of the first decade of the XX century is the cultural centre 'Terra Panonica' in Mokrin. By means of geometry and the division of the facade, the object relies

Fig. 9. Hotel ‘Centar’, Novi Sad (MIT architects, 2008–2009), photo: Đ. Alfirević

Fig. 10. House-atelier, Belgrade (D. Miljković, J. Mitrović, 2008–2009), photo: Đ. Alfirević

on traditional construction and represents modern interpretation of authentic rural objects. All mentioned examples represent the reflection of architectural aspiration towards simple and recognizable aesthetization, in order to achieve high aesthetic level and quality of architecture with very modest financial means. All of the examples share characteristic use of simplified form, 'ascetic' lack of ornaments, colour neutrality and absence of sophisticated technological construction process.

## CONCLUSION

From all these illustrations we can draw the conclusion that Serbian architecture in the first decade of the XXI century showed numerous examples of expressive architectural creations, which, in spite of very dramatic social, political, economic and cultural circumstances, were in accordance with modern tendencies of world architecture. (Lazović 2009) Unlike ordered socio-political systems and economic circumstances, when the scope of expressive possibilities is much wider, (Liangyong 2000; Haddad 2009) creative tendencies of Serbian architects, along with circumstances in which architectural creations were achieved in, had as a consequence the distancing of expressive characteristics and their polarization into two extreme forms: a) expressionist and b) minimalist. When the chronological order of architectural creations is analyzed, it is evident that the design and construction at the beginning of the first decade of XXI century included objects created primarily as the result of expressionist tendencies, while the end of the first decade was marked by minimalist tendencies, with gradual appearance of transitional shapes. It can also be noticed that expressive creative tendencies of some architects, on the one hand worked in favour of the investors eager to stress their social status through architectural presentation, and on the other hand, groups of architects competing for their own promotion, researched the limits of asceticism and minimalism in architecture, as part of their authentic expression and very often within the limited budgets of their clients. Unlike other countries in the region (Croatia[4], Slovenia, Romania, Bulgaria, etc.) (Rupnik 2011; Blau, Rupnik 2007; Kuzmanić 2005, Vais 2012) which went through the period of post-socialist transition in different and less dramatic circumstances, expressive architectural examples in Serbia emerged in extreme forms (expressionism and minimalism), which led to overall conclusion that polarization of expressive architectural examples can appear in the period of transition, during extreme socio-political and economic changes.

[4] The period of architectural experimenting in Croatia after the disintegration of former Yugoslavia did not only include response to investors' requests, but also redefined conceptualization of architectural practice and creation of institutions like the Association of Croatian Architects, which enables experiments and innovation in practice and created an ambience for new critical discourse.

## REFERENCES


Alfirević, Đorđe. „Vizuelni izraz u arhitekturi.“ *Arhitektura i urbanizam* 31 (2011): 3–15.

Alfirević, Đorđe. „Ekspresionizam kao radikalna stvaralačka tendencija u arhitekturi.“ *Arhitektura i urbanizam* 34 (2012): 14–27.

Alfirević, Đorđe. „Ima li ekspresionizma u srpskoj arhitekturi? Intervju sa Spasojem Krunićem, Vasilijem Milunovićem, Mihailom Čankom.“ *Arhitektura i urbanizam* 35 (2012): 61.

Alfirević, Đorđe. „Ima li ekspresionizma u srpskoj arhitekturi? Intervju sa Alesandrom Spajićem, Predragom Ristićem, Zoranom Bulajićem.“ *Arhitektura i urbanizam* 36 (2013): 75–78.

Akcan, Esra. “Manfredo Tafuri’s theory of the architectural avant-garde.” *The Journal of Architecture* 2, vol. 7 (2002): 135–170.

Blagojević, Ljiljana. *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*. Cambridge: MIT Press, 2003.

Blau Eve, Rupnik Ivan. *Project Zagreb: Transition as Condition, Strategy, Practice*. Barcelona – New York: Actar, 2007.

Golubović, Zagorka. „Rezultati demokratske tranzicije kroz prizmu građana Srbije 2005.“ *Filozofija i društvo* 27 (2005): 13–44.

Golubović, Zagorka. „Sociološko-antropološka analiza deficita tranzicionog procesa u Srbiji (2005–2006) i mogućnosti za razradu alternativnih projekata.“ *Filozofija i društvo* 30 (2006): 91–105.

Haddad, Elie. “Charles Jencks and the historiography of Post-Modernism.” *The Journal of Architecture* 4, vol. 14 (2009): 493–510.

Institut za psihologiju i Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju. Empirijska istraživanja u psihologiji. Beograd: Institut za psihologiju i Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, 2012: 23–24.

Jevtić, Milorad. *Kritički refleksi: 101 osvrt na savremenu arhitekturu Srbije*. Beograd, 2004.

Jovančević, Slobodan. „Efekat autoritarnih tendencija u Srbiji 90-ih godina XX veka.“ *Politička revija* 4, knj. 9 (2010): 39.

Kadijević, Aleksandar. „Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva svetska rata.“ *Moment* 17 (1990): 90–100.

Kadijević, Aleksandar. „Ekspresionizam u Beogradskoj arhitekturi 1918–1941.“ *Nasleđe* 13 (2012): 59–77.

Kadijević, Aleksandar. „Expressionism and Serbian Industrial Architecture.“ *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 41 (2013): 103–112.

Kadijević, Aleksandar. „Ekspresionistički uplivi u međuratnoj arhitekturi Leskovca i okoline – Zapostavljena tema istoriografskih istraživanja.“ *Leskovački zbornik* 53 (2013): 205–218.

Kuzmanić, Andreja. „Public-private Partnerships in the Context of Physical Planning Legislation in Republic Slovenia.“ *Prostor* 13 (2005): 187–193.

Lakić, Danijela. „Nova nacionalna država na prostoru bivše SFRJ.“ *Srpska politička misao* 2 (2010): 121–139.

Lazović, Zoran. “The Zero Decade of Architecture in Belgrade and Serbia.” *Serbian Architectural Journal* 1 (2009): 10.

Liangyong, Wu. “Architecture in the new millennium.” *The Journal of Architecture 1*, vol. 5 (2000): 9–19.

Lukić, Mirjana. „Trg i glavni objekat za ispraćaj u izgradnji na groblju Orlovača u Beogradu.“ *Izgradnja* 8–9, knj. 61 (2007): 333–346.

Mako Vladimir, Roter Blagojević Mirjana, Vukotić Lazar Marta (ed.). *Architecture and Ideology*. International Conference, Belgrade, September 28–29. 2012. Belgrade: Faculty of Architecture, 2012.

Manević, Zoran. „Ekspresivni minimalizam.“ *Modul* 9 (2002).

Manević, Zoran. „Upravna zgrada preduzeća Kreativni centar.“ *Arhitektura* 52 (2002): 5.

Manević, Zoran. „Mentor a ne tutor.“ *Arhitektura* 122 (2007): 4–5.

Milašinović Marić, Dijana. „Kreativna minijatura.“ *Glas javnosti* (2. 7. 2002): 20.

Milašinović Marić, Dijana. „Arhitektura pod lupom.“ *Arhitektura i urbanizam* 20–21 (2007): 7–11.

Mitrović, Mihajlo. *Arhitektura Beograda 1950–2012*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Mitrović, Vladimir. „Konkursi – mesta stalnog učenja i novih izazova. Intervju: arhitekti Darko Marušić i Branislav Mitrović.“ *DaNS* 57 (2007): 8–11.

Perović, Miloš. *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*. Beograd: 2003.

Ristić, Jelena. „Stambena arhitektura elite kao prostor za performans društvenih vrednosti.“ *Nauka + Praksa* 1, knj. 12 (2009): 174–177.
Robinson, Jenefer. “Expression and Expressiveness in Art.” *Postgraduate Journal of Aesthetics* 2, vol. 4 (2007): 19–41.
Rupnik, Ivan. *A Peripheral Moment: Experiments in Architectural Agency: Croatia 1990–2010*. Barcelona – New York: Actar, 2011.
Tošović, Branko. „Ekspresivnost.“ *Stil* 3 (2004): 25–61.
Vais, Dana. “Exporting hard modernity: construction projects from Ceausescu’s Romania in the ‘Third World’.” *The Journal of Architecture* 3, vol. 17 (2012): 433–451.
Šuvaković, Miško (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek. Radikalne umetničke prakse 1913–2008*. Beograd: Orion art, 2010.

Ђорђе Алфиревић и Сања Симоновић Алфиревић

## ПОЛАРИЗАЦИЈА ЕКСПРЕСИВНИХ ТЕНДЕНЦИЈА У СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ ПОЧЕТКОМ XXI ВЕКА

### Резиме

У овом раду се разматрају карактеристични примери екстремних тенденција у аритектонској изражајности, који су настали у Србији током последњих петнаест година (након двехиљадите године). Под појмом *екстремне тенденције* у архитектонској изражајности се мисли на скуп експресивних карактеристика архитектонског дела, које се јављају као последица стваралачке тежње ка максималном поједностављењу (минималистичка тенденција) или максималном динамизирању (експресионистичка тенденција) композиционог склопа. Тежиште рада представља критичка анализа експресивних карактеристика референтних архитектонских објеката и узрочно-последичних веза са друштвено-политичким околностима које се одвијају у Србији од почетка деведесетих година двадесетог века, тј. од распада СФР Југославије. За разлику од других земаља у региону (Хрватска, Словенија, Румунија, Бугарска и др.) које у другачијим и мање драматичним околностима пролазе кроз период постсоцијалистичке транзиције, изражајни примери архитектуре у Србији су поларизовани и јављају се у екстремним појавним облицима (експресионизам и минимализам). У раду се изводи општи закључак по коме се поларизација експресивних архитектонских примера јавља у периоду транзиције у ситуацијама екстремних друштвено-политичких и економских промена.

Кључне речи: екстремна експресивност, минимализам, експресионизам, архитектура, транзиција.

UDC 111.1
2-1

МАКСИМИЛИЈАН ДОРОСЛОВАЧКИ
Независни истраживач, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper
maksimilijandoroslovacki@gmail.com

# Митос и логос у контексту херитологије

САЖЕТАК: Приложени рад представља покушај изналажења методолошког компромиса на пољу изучавања херитологије и музеологије. Посебна пажња усмерена је на тумачење текстова из светоотачке традиције, а затим и кроз перспективу филозофске мисли, са нагласком на немачкој класичној филозофији и феноменологији. Овакав приступ омогућава идентификацију појмова логоса и митоса као преносилаца вишеслојне поруке базиране пре свега на њиховим метафизичким својствима која превладавају просторно-временске релације. Пре свега, пажња је усмерена на појам логоса у теолошкој традицији, тумачењем његове везаности за феномен есхатологије. Овде су кључна истраживања на пољу херменеутике, кроз тумачење онтологије бивства у хришћанству, те примене на литургијску традицију у феномену мистагошких основа земаљске цркве, утврђене на њеним небеским оквирима. Нарочит значај посвећен је појму језика, који се сагледава као преносилац али и носилац баштине, који уздиже прошлост путем очувања, посредством појма у појмљену историју, и тако истичући превласт и моћ духа по Хегелу, у односу на време. Из овога постаје јасно да дело као преносилац значења синтетише и *res gestas* али и *historiam rerum gestarum*, те оно постаје бременито и својим субјективним значењем, и ова се интерпретација може применити на онтолошку концепцију митоса као постојаног сећања, оног *Erinnerung*-а као поунутрења, које гради слику у језичкој свести као оно безвременски прошло.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: логос, митос, теологија, феноменологија, херменеутика, простор, време, заштита наслеђа.

Развој европског просветитељства започет у првој половини XVIII века а коначно и кодификован објављивањем првог издања Кантове *Критике чистог ума* 1781. године,[1] означио је раскид и револуционарни преврат у односу на читав развој нововековне,

[1] О значају Кантовог сагледавања репрезентације објекта и односу свести на перципирано: Kitcher 1999: 345–368, посебно од 373, где аутор излаже значај релације самосвести трансценденталне аперцепције; Russon 2007: 219–232, посебно 220, допуна 1.

Сл. 1. Георг Вилхелм Фридрих Хегел (1770–1831) (www.departments.bucknell.edu)

метафизичке слике света, која је утемељена у Декартовим *Медитацијама*,[2] а потом развијана и у тзв. *догматској метафизици* Лајбницовог усмерења. Оно што је утемељено у *Критици чистог ума* представља дефинисање система трансценденталног шематизма који је утро пут идеалистичком схватању самосвести. Заправо, „моћ" трансценденталне аперцепције (Betham 2013: 39–40) да изнађе свеукупност чистог опажаја ствари и да на тај начин формира слику судова истих, кључан је моменат у општој филозофско-антрополошкој конструкцији, присутној до постмодернистичке критике традиционалног логоцентризма, а оличене у делу Жака Дериде, у деконструктивистичкој оријентацији, феноменолошки утемељеној (сл. 1).

Управо у овим оквирима, односно од класичног немачког идеализма до деконструктивизма друге половине XX века, кретаће се и тумачење теме „Логос и митос као носиоци баштине". Назив теме одговара концепту два кључна феномена европске мисли у њеној писаној традицији, почев од Хераклитовог фрагмента B 50,[3] до постмодерне хуманистичке оријентације. Сврховитост овог разматрања базирана је на тумачењу прво феномена логоса (*Logos*), тј. његовом вишезначном оријентацијом у оквиру европске мисли, с обзиром на то да се њиме означава различитост њему припадајућих атрибута. Примарно, у теолошком смислу, Бог – логос, Господ Исус Христос,[4] друго лице Свете Тројице – Бог Реч, чија ће догматска традиција бити тумачена кроз перспективу Светог јеванђеља по Јовану, а затим и дела Светих отаца православног истока, Светог Максима Исповедника и Светог Григорија Паламе, основ је учења о логосу у хришћанској традицији. Друго, тумачење логоса у оквиру метафизике језика логоса као живе речи, и као изговорене и као неизговорене, која у себи садржи унутрашњи смисао саме себе, тј. својом ћутњом (Дерида 1989: 89) – чувајући себе, а истовремено разоткривајући „истину бића"[5] у оквирима њених просторно-временских релација, и тиме изражавајући стање духа, присно повезаним са онтологијом простора и времена, особито третираном у Хегеловој *Енциклопедији филозофијских знаности*. Треће, „разоткривање" феномена логоса из перспективе антрополошког гледишта, посебно значајног у оквирима целокупне хуманистичке оријентације,[6] представља разлог због кога се и ово становиште користи у овом раду.

---

[2] О значају Декартових медитација: Cunning 2010: 44–68, где аутор расправља о сазнајно епистемолошким моментима код Декарта. О питању генезе Декартове мисли и њеном значају за епистемологију, вид. и: Garber 1986: 81–117.

[3] Питање о зависности логоса и језика, са нарочитим освртом на негативну дијалектику: Moravscik 1982: 135–154, нарочито 148–153.

[4] О богу Логосу вид. Јанарас 2001: 144–147. О разлици хришћанског и неоплатонистичког схватања Бога посебно у: Лоски 2006: 39–101.

[5] О значају речи и њеном метафоричком потенцијалу: Derrida 1974: 5–74. О значају Дериде за филозофију језика, вид: Cooper 1979: 479–502.

[6] Подстицајни чланак, Sharratta 1987: 172–187.

Наиме, антрополошки приступ ће се третирати као интегративан у оквиру, пре свега, теологије и филозофије, с обзиром на то да ће бити базиран на гледишту феноменолошке оријентације: с једне стране у контексту тзв. неокантовске епистемологије XX века, пре свега Ернеста Касирера и тзв. „функционалистичког усмерења“,[7] а затим и у перспективи „херменеутичке феноменологије“ оличене у делу раног Хајдегера, особито у делима *Битак и време* и *Кант и проблем метафизике*.[8] На тај начин, требало би да се и образложи сврховитост Давоске дискусије између Хајдегера и Касирера, а затим и да се преко тумачења Ханса Георга Гадамера,[9] особито истакнутим у делу *Истина и метода*, те у напуљским предавањима *Почеци филозофије*, продре у слојевитост феномена логоса као утемељења језика. Коначно, критика логоцентризма и целокупне европске традиције биће сагледавана из перспективе Жака Дериде и његових „револуционарних“ дела: *О граматологији* и есеју *Глас и феномен*, који су кључни за разумевање Дериниог односа ка метафизици језика, писма и говора. Сагледавање овакве свеукупне слике, оличене у истраживањима од Хегела до Дериде,[10] требало би да прикаже различитости методолошких приступа, истовремено и различитих хуманистичких дисциплина и њихових оријентација. Тиме се жели скренути пажња да се не ради о икаквом еволуирању идеје већ о посебним методолошким тумачењима и концептима.

Феномен митоса (Mitos)[11] такође је веома значајан као носилац баштине, пре свега имајући у виду ране европске друштвене заједнице, а особито у контексту пресократовске онтологије. Стварање тзв. митотворног језика особито је везано за основе европског романтичарског бунта, па ће се тај трансисторијски феномен пратити и као одраз античког наслеђа, али и као суштински феномен романтизма. У прилог томе, литература нас упућује на радове базиране на феноменолошкој оријентацији, такође на Мартина Хајдегера и Гадамера, те на скорија филозофска упоришта Богољуба Шијаковића. Ова врста тумачења садржи неопходност да се њоме прикаже и филолошко утемељење митологије, те њено ишчитавање и реконструкција у савременом контексту. Како би се овај покушај реализовао, упутна је деконструкција трансвременских тумачења, настала у доба класичног немачког идеализма, особито утемељена у Шелинговој *Филозофији митологије*,[12] такође заснованој на Кантовој филозофији, особито његовој *Критици о моћи суђења*. Контрадикторно, у свом делу *Корени романтизма*, Исаија Берлин упућује на то да је и поред Кантове антиромантичарске оријентације управо његово дело означавало покретачку снагу романтичарске идеје. Све ово нас упућује на то да се митологија развијала као саставни део опште антропологије и то у време дезинтегрисаног концепта самосвести у оквирима европске културе прве половине XIX века (сл. 2).

Као ослонац за упориште за то да је реч о кризи *европских наука* прихвата се теза Едмунда Хусерла обрађена у његовој истоименој књизи, у којој је реч о херменеутичкој

---

[7] Обухватна студија о метафизичким основама Касирерове теорије: Bayer 1992: 437–453.

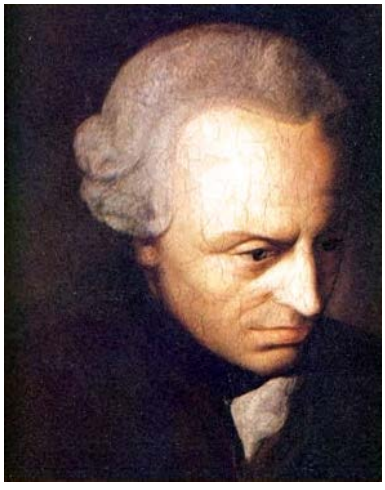
[8] Backman 2012: 67–91, нарочито други одељак: 2. Λόγος as gathering: Haideger's "logocentrism", где аутор излаже Хајдегерово позивање на Хераклита, 77–81.

[9] Приказ Гадамеровог тумачења логоса у: Artos 2009: посебно 23.

[10] О трансвременском тумачењу логоса и у раду: MacDonald 2005: 182–194.

[11] Посебно о значају историје у немачкој класичној филозофији у делу: Koslowski 2005: 23–40.

[12] О потенцијалу који је картезијанизам имао за Хусерла, у: Owoladi 1995 посебно о термину *epoche*, 15. Опште оквире Хусерлове филозофске оријентације дао је: Luft 2004: 65–104.



Сл. 2. Имануел Кант (1724–1804) (www.philosophystories.tumbir.com)

конструкцији утемељења наука као таквих, чији се развој може сагледавати од Декартовог времена. Значај Хусерлових истраживања овде је од круцијалног значаја. Наиме, методолошки оквири раног Хусерла упућују директно на његов утицај на феноменологију, особито оличен у делима *Логичка истраживања*, затим у *Картезијанским медитацијама*, а истовремено и у *Предавањима о феноменологији унутрашње временске свести* и *Идејама*, делима која омогућавају да се дефинише општи концепт феноменолошких истраживања. То се односи како на истраживање феномена језика, које је постало основа за Деридино дело *Глас и феномен*, тако и за психофилозофску основу митоса и његовог односа према европским „наукама“.

Овако виђена целина рада замишљена је као ток који је целосно обједињен под окриљем заштите баштине, јер је и сам носилац исте. Намеран је паралелизам концепата немачког класичног идеализма крајем XVIII века са идејом баштине развијане у доба француског енциклопедизма а затим и у постреволуционарном периоду. На ову врсту тумачења упућује Андре Шастел,[13] чија тумачења материјалне баштине и њеног музеолошког контекстуализовања могу бити довођена у везу и са нематеријалном баштином, с обзиром на њену онтолошку сврховитост али и као својеврсни опонент истом. Та подељеност између материјалне и нематеријалне баштине може се сагледавати из перспективе њихове међусобне релације, тако што би материјална баштина неминовно у свом постојању садржавала свој мисаони језик, језик поруке дела и његов смисао. Коначно, питање које се отвара јесте сврховитост писања овог рада и начин његове примене у перспективи заштите баштине.

Сврховитост оваквог приступа може се сагледавати као жеља за разоткривањем онтологије дела, дела као својеврсног субјекта, самосвесног, чувара сопственог идентитета, истовремено подложног различитим теоријским виђењима. Задатак је да се, на основу предоченог методолошког конструкта, доведу у везу предикативне основе бивствовања субјекта са феноменом логоса, што би упућивало на зависност субјекта у односу на логос. Методолошки оквири били би реализовани у оквиру феноменолошког тумачења, особито деконструктивистичке оријентације, а са жељом да се реконструише разнородност наслеђених теоријских порука, који су били преносиоци оригиналних античких порука до XIX века, али и до савременог доба.

Опште интересовање за развој херитологије, односно за ревалоризацију баштине и њено смештање у шире културне и социолошке контексте, битно је везано за постреволуционарни период у Француској, а шире гледано и за скоро читав XVIII век, с обзиром на то да је уследило као одговор на развој просветитељско-критичког сагледавања појма науке. Музеј као институција званично делује од 1714. године, односно од почетка рада Ешмоловог музеја у Британији. Тај културни феномен чувања и неговања баштине затим

[13] О општим оквирима теорије заштите, у: Sax 1989: 1142–1169.

се посебно везује за имена француских енциклопедиста, нарочито за Дидроа, и ширег круга француских интелектуалаца који су своју интелектуалну основу црпели из обнове античко-хуманистичких идеала и традиције. Музеалија као таква, односно као носилац онтолошког феномена, бива сада деконтекстуализована из своје основне просторне концепције, стварајући у новом простору и другачију перцептивну слику о себи. Заправо, музеалија као таква носилац је свеукупног логоса, односно свог онтолошког језика значења, али уједно и митоса, који се због свог таутегоријског садржаја временски стално изграђује, допуштајући на тај начин субјекту – појединцу стварање новог „митолошког језика“ о себи.

Рађање херитологије као такве везано је дакле за феномен патримонијума, односно истицања вредности прошлости. То је, по Алојзу Риглу, заснивање модерног култа споменика, односно споменичке вредности чији се суштински потенцијал заснива у археологији његовог значења.

У питању је пре свега појам старине, односно патримонијум као носилац наслеђа. У француској литератури, почев од периода владавине Наполеона III и обнове идеала Француске монархије, присутна је свест о томе да се читав национални мит заснива на социолошким феноменима, односно на егзистенцијалној чињеници као основној карактеристици самог дела. То дело у нашем контексту односи се, пре свега, на нематеријалну баштину, на контекст језика који сада више није схваћен у оквирима лингвистике, већ као својеврсна онтолошка нужност субјекта за артикулацијом идеје која се открива у свом саморазумевању и у основној нововековној поставци односа субјекта и објекта.

У вези са овим може се ишчитавати и рад Андреа Шастела *Појам баштине*. Професор Шастел (Chastel 1988: 709–723) баштину види, пре свега, као одраз егзистенцијалних, односно социолошких особина друштва, који своју симболичку основу темељи на трансисторијској вредности предмета као носилаца светости. Ово се, пре свега, односи на религијске предмете чије се сакрално и интелектуално тумачење прожимало у време француског просветитељства. Управо тај симболични моменат упућује на то да је он сам по себи носилац логосног идентитета дела, заправо да је он говор истог. У изградњи такве слике посебно је важно његово прожимање са елементима митологије. У њему Шастел види обнову митског идентитета у Француској монархији XVII века, која није одраз само историјског факта и естетски израз ефемерног јавног спектакла, већ, у целини гледано, носилац „националне баштине“. То је, дакле, по Шастелу, „материјализовање“ традиције монархије. Сагледавање феномена баштине у овом културолошком контексту подређено је историјско-социолошкој методологији и гледа на феномен примарно у оквирима материјалне баштине, дајући му периодизацију као и одговор на питање његове ревалоризације у савременом добу. У раду *Појам баштине* аутор је увидео и феномен „генија појединог столећа“. То је потврда да се у оквирима шире социјалне слике постнаполеоновског доба појединац сагледава као митолошки феномен, као персонификација тражених идеала чији значај има трансвременску и транспросторну вредност. Ово се, пре свега, односи на идеју романтизма, који је настао као реакција на неокласицизам, односно обнову идеала антике. Тражење таквих идеала одговарало је развоју музеја и сакупљању музеалија, што је добило своју разраду у Дидроовој *Енциклопедији* кроз идеју универзалног музеја. У целини гледано, језик и мит у својој егзистенцији

носиоци су идеје баштине и на тај начин се контекст Шастелове тезе може довести са њим у директну везу. Место на коме се Шастелово тумачење баштине заснива јесте историјско-социолошки метод, те је потребно на основу ових фактичких закључака развијати и друге контексте тумачења дела, пре свега оне који би се бавили нематеријалном баштином, односно духовним стањем дела и трансформацијом његовог значења кроз време, јер управо и простор и време сачињавају, идеалистички сагледавано, истост своје онтолошке егзистенције, па се кроз њихову „идеалност" тумачи и њихова логосна, односно метафизичка порука.

Модерна наука прихвата тумачење дела као носиоца егзистенцијалног, значења дела као носиоца сведочанствености истог (Булатовић 2005: 8). У свом раду *Баштинство или о незаборављању* др Драган Булатовић истиче оптерећеност феномена значења у односу на концепт наслеђивања и заборављања. На тај начин, ишчитава се порука да се суштини „*Ousi-i*" феномена приписује трансисторијска основа која га и контекстуализује у оквирима патримонијума. Зато је и јасно да се баштина као таква пре свега темељи на носиоцима знаковно-симболичке структуре дела као носиоца логосно-логичког концепта феномена и његове шире онтолошко-гносеолошке базе. Заправо, наслеђе је, тако сагледавано, пре свега, феномен нематеријалне основе. То је у суштини феноменологија дела у коме се трансисторијски тренутак означава као својеврсни реверзибилни процес у коме се феномен као такав исказује у трагу, односно, сагледавано у оквирима Деридине тезе (из есеја *Глас и феномен*), у концепту времена, као процесу самоафекције из кога исходи сазнање простора. Феномен се по нужности заснива у њему, управо формирајући свој значењски језик и градећи свој „микрокосмос", односно свој специфични самосвесни садржај сопства који, по Хегелу, бива препознат у другом сопству. То је, по Д. Булатовићу, метапроцес у коме се феномен сагледава кроз ретроспекцију значења, односно феномен као носилац свеукупног значења кроз време, из перспективе садашње концепције истог. То је заправо покушај осадашњавања прошлости који је везан за феноменолошку структуру времена утемељену у њеном екстатичком хоризонту билости, садашњости и будућности као свепрожимајућем онтолошком ентитету. Тако се феномен презентује са својим значењем. Метафизичке основе феномена, у овом случају језика и мита, тумаче се, пре свега, у њиховом семантичком контексту, а затим у перспективи дистрибуције њиховог значења, кроз простор и време, те коначно њено сагледавање у савременом спектру значења. У томе се и сагледава, оно што аутор обрађује, у оквирима „меморијске потентности" самог феномена. То одређује и херменеутику тумачења феномена који у себи носи неизбежни баласт због своје историјске и културне промене. Такво издвајање дела покушава да заснива својеврсну културу памћења, као носиоца његовог семантичког контекста, и који сам у себи садржи релацију односа између субјекта и објекта. Посебно је значајно да аутор издваја категорије *ars memorative*, односно феномена „сећања". У односу на ово, издвајају се: „култура сећања, затим баштина и заустављање прошлости и баштина и неизвесност" (Булатовић 2005: 8). То је, дакле, феномен као носилац меморије која се и сама по себи трансформише у протегу свог сталног оживљавања и ревалоризовања. Критички сагледавано, овај феноменолошки утемељени рад и сам се баштини у оквирима феноменолошке херменеутике и то, пре свега, у њеној егзистенцијалистичкој бази како у односу на тумачење феномена прихва-

тања, односно перципирања самог феномена, тако и у односу на феноменолошки конструкт времена. Пре свега, када је анализа трага у питању, њу треба ишчитавати у односу на моменат заснивања нововековне метафизике, где се *делско биће дела* (Хајдегер 200: 39) сагледава у односу на идеју разоткривања његове суштине, односно на његову идентификацију у односу на логосну утемељеност истог феномена схваћеног као оно „у којем се осваја, она отворена средина у коју бивствујући ступа и из које оно себе ставља натраг у само себе". Обелодањивање те истине јесте исказ дела као носилац његове слике света у којој се и сам свет сматра као слика. Заправо се свет тако обелодањује у трагу, као логосно јединство значења, као опросторење оног „сопства живе садашњости" (Дерида 1989: 98) у коме нескривеност припада у суштини оном „кретању трага", тј. поретку самог значења. И културолошки став, који Драган Булатовић истиче, неодвојиво је везан за тзв. процес генезе самог феномена који се испитује, у овом случају у оквиру језика, а који је заснован на тзв. „хеуристичком" заснивању и утемељењу истог. То је, заправо, феномен културе у коме се остварује уједно и симболички контекст митолошког феномена заснован на његовој симболичкој подлози, а схваћено као „онтолошка – извесност искуства како културе уопште, тако и самог култа" (Јевремовић 2011: 221). У целини гледано, овај рад представља веома значајан допринос и помоћ за тумачење, како баштине у целини тако и за његово разумевање у оквирима нематеријалног нивоа тумачења.

Рад *Museology and / as hermeneutics* истог аутора (Bulatović 2009: 61–71) посебно је значајан као покушај заснивања новог методолошког тумачења разумевања посматраног феномена у оквирима музеологије. Такође је заснован на херменеутичком приступу и пружа могућност да се феномени, у нашем случају језик и мит, сагледавају у перспективи метафизичке спекулације, пре свега у односу на егзистенцију субјекта, што је засновано на односу онтолошког, односно метафизичког контекста феномена, а уједно и на његовом онтичком и епистемолошком утемељењу. Тиме је остварена веза комуникације између посматраног феномена, нпр. језика или мита, и субјекта. Дакле, у оквиру феноменологије остварује се синтеза теоријско-спекулативног и практичног, у нашем случају обредно-култног садржаја феномена, на основу кога се ишчитава његова семантичка садржина у перспективи патримонијума.

Тако је феномен, сваки сагледаван „по себи", садржавалац управо оног логоса значења о коме је било речи. Аутор преузима Деридин концепт разликовања семантичког значења феномена кроз проблем промене његове функције у оквирима заштите наслеђа, па се у том смислу дело деконтекстуализује, односно деконструише. На тај начин остварена је промена функције феномена у односу на његову нову просторну димензију. С обзиром на то да се у раду, пре свега, бави музеологијом, односно питањем музејских експоната. Због своје феноменолошке поставке може се интегрисати и на питање нематеријалне баштине, односно у оквире језика и мита, који се такође контекстуализују у односу на феномен простора, односно времена. Управо, у процесу релације између субјекта и феномена остварује се ова значењска промена и његово сагледавање у новом „тоталитету реалности". Феномен као такав јесте носилац „документа" значења.

Аутор смело образује став тумачења феномена (у раду је реч о музејском објекту, док је у овом случају реч о језику и миту), у чијем се центру налази наука, односно њен гносеолошки апарат који се у оквирима „реалног" контекста, концепта и поставке самог

феномена сагледава из перспективе научног дискурса, затим музеолошког дискурса и коначно у оквирима метафизике као носиоца „есенцијалног“ значења феномена. То је, по самом аутору, линеарна „тријада“ (Bulatović 2009: 68–69), која у себи садржи концепт реалности (битисања феномена), затим општи научни приступ и коначно филозофски приступ као основни онтолошко-гносеолошки став.

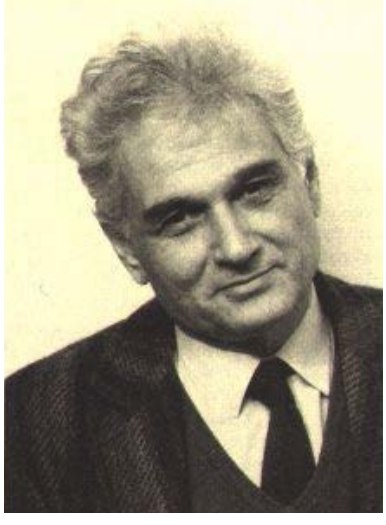
Сл. 3. Мартин Хајдегер (1889–1976) (www.counter-currents.com)

Овај рад је од огромног значаја за заснивање и трасирање новог тумачења баштине које своју научну потврду такође садржи у контексту идеалистичког и феноменолошко-деконструктивистичког приступа. Тако се ауторова шема посматрања феномена може тумачити у оквирима проблема Кантовог трансценденталног шематизма у који се шема формулише као појам слике. То је сада потврда изреченог става да се процес изображавања умственог, односно чистог предмета, заснива у односу на стално прожимајућу садашњост у којој се слике сагледавају у оквирима њихове променљивости у сталном „остајању“. Тако схваћено сагледавање феномена утемељује услов према којем искуство прелази из свог унутрашњег интериорног сагледавања у своју екстазу, односно у екстатички хоризонт времена (сл. 3).

У овом погледу неопходно је коришћење филозофских тумачења која се баве питањем опажања и спознаје феномена. То је заправо феномен прихватања појма као сазнаног феномена, односно као носиоца гносеолошке садржине, што управо подржава тезу исказану у поменутом раду, о неопходности онтолошко-гносеолошких тумачења. Тако се, још у Кантовом учењу, образује карактерологија тзв. трансценденталне уобразиље, као основа за обједињавање знања кроз опажај, уобразиљу и разум. Стога се закључује да сваки од феномена, какав је, на првом месту опажај, базира своју онтолошку синтезу у тзв. апрехензији, уобразиља у репродукцији, а појам у рекогницији. Тако се, у синтези опажаја, исказује дух субјекта, који врши синтезу већ поменутог сукцесивног сада, при чему се заснива у уобразиљи, која и сама потпада у хоризонт времена. Затим, феномен репродукције који се открива у одсликавању раније спознајног феномена и врши синтетичко јединство прошлости у садашњости. Коначно, појам рекогниције, такође подлежући у хоризонт времена, омогућава образовање будућности (Heidegger 1979: 120). На тај начин се синтезом, унутар трансценденталне уобразиље, омогућава онтолошко сазнање, у нашем случају феномена језика, односно његова релација спрам простора и времена, чиме се језик контекстуализује у односу на своје унутрашње сопство, као феномен духа. У оквиру тумачења професора Булатовића, неминовно се поставља питање о односу субјекта ка објекту језика, односно релација субјекта и објекта. То је, заправо, основ Хусерлове перцепције о трансценденталној интенционалности, који започиње процес сазнања од тзв. предобјекатског нивоа усмереног искуства (Husserl 2007: 219–220), чиме се остварује веза изласка, односно својеврсне екстазе субјекта, и учествовања, односно партиципирања у односу на сам феномен. На тај начин исказује се карактеристика и самог језика у коме се субјекат екстатички про-

јектује у феномену говора, или пак у оквиру митологије, где се пројектује у оквиру обреда, односно култа. То је тзв. Хајдегеров битак изван себе (2007: 420), изналажење субјекта ка *ad extra*. Као такав, у контексту ове музеолошке шеме, субјекат бива, хајдегеровски речено, бачен изван себе, што ће рећи да је то услов његовог сазнања, односно потврда утемељења оног „онтолошког Великог простора“ (Шијаковић 2002: 95) у коме се базира темељ епистемолошког сазнања. У овом контексту и професор Јанарас, у делу *Личност и Ерос*, тумачи онтолошку димензију субјекта, као израз екстатичке упућености личности, у коме се хоризонт њене пројаве темељи на егзистенцијалној основи личности као претпоставци манифестације истинитости самог бића (2009: 266–268), у овом случају ка језику као артикулисању и обелодањивању истине ствари. Коначно, у овом корпусу значења, неопходно је сагледавање његове семиолошке конструкције. На основу овога, Ролан Барт у књизи *Књижевност, митологија, семиологија* (1971: 295–296) изражава став о неопходности узајамног деловања семиологије и језика. Језик је, дакле, сада системски утемељен начин артикулације којим се исказује индивидуални и интенционални „покрет“ свести, и који је уједно прожет говором. Веома значајно је позивање на Сосирову лингвистику, где се прави разлика између тзв. „говорећег говора“ и „изговореног говора“, у којем се темељи тзв. металингвистичко извођење (Bart 1979: 295–296). Неопходан за разумевање феномена језика јесте и појам симбола. У оквиру овог семиолошког феномена садржи се и појам знака, у коме се диференцирају „значењске јединице“, дајући на тај начин смисленост и семиолошку утемељеност језика. Тако се значење језика сматра као ток који интегрише „означавајуће са означеним“ стварајући на тај начин самог себе, односно знак.

У односу на овакву концепцију разоткрива се и феномен мита, односно језика мита базираног у семиологији. У њему Барт анализира тзв. другостепени семиолошки систем (1979: 234), где знак почиње бити означавајуће. У њему се мит формира као семиолошки процес, градећи на тај начин метајезик. У односу на њега остварује се разумевање мита, који еволуира од историјске чињенице до његове персонификоване и обредне артикулације, која је затим усмерена ка интенционалној свести субјекта. Са једне стране, мит се ишчитава у његовом буквалном тумачењу, без херменеутичког језика, и ослобођен семиолошких претпоставки. У другом ступњу, то је процес његовог тумачења који га види у перспективи искривљења историјског факта, зарад стварања новог симболичког садржаја. И коначно, образовање динамичког ишчитавања мита, где се врши синтеза мита схваћеног као истине, а уједно и као лажи и искривљене слике света. Тако се семиолошки контекст окреће уједно ка логосној артикулацији језика, односно његовој логоцентричној усмерености, која је кадра да обухвати тоталитет исказа, а с друге стране, искривљеној слици света, у коме се и открива лаж митолошке поруке (сл. 4).



Сл. 4. Жак Дерида (1930–2004) (www.nndb.com)

У односу на ово, јасно је да се шема одношајности субјекта ка посматраном феномену, тј. језику, може транспоновати из понуђене шеме у онај који као базу посматра музеолошки предмет. Заправо, интердисциплинарност оваквог погледа на феномене и није окренута ка његовој примарној историјско-социолошкој садржини, притом, ако се историја схвати као носилац факта једног дела, већ ка феноменолошки схваћеној историји као процесу епохе бивствовања и идењу ка есхатологији бивствовања, у коме се успоставља субјектов одношај у односу на многострукост метапроцеса које дело садржи.

У складу са овим, сам говор се по Мерло-Понтију (1978: 478) схвата као процес мишљења који сам себе надживљује, у значењу језика врши се интеграција прошлости у оквир садашњости, партиципирајући будућност и стварајући тзв. безвременски контекст у мишљењу. Тако се контекстуализује и сагледавање феномена говора, који своју рецептивност остварује у процесу тзв. интерсубјективног искуства. Тренутак говора базиран тако у сталнопрожимајућој осадашњености заснива и прошлост и будућност не у смислу сукцесије већ хоризонтске прожимајуће структуре. Исти аутор, позивајући се на Хусерла, изриче став да време не образује линеарну структуру протицања већ „мрежу интенционалности“ (1990: 478). Говор се тако временски сагледава кроз релацију у којој антиципирање будућег догађаја изналази прошлост која се осадашњава.

Из свега овога разуме се и порука језика и порука мита да су они носиоци баштине која није никако замрзнута у тренутку њиховог настајања, већ непрестано осадашњавајућа, изражавајући у свом постојању своју онтолошку структуру и њен узајамни однос према субјекту.

Ово потврђује могућност да се херменеутички приступ у целини методолошки искористи у сврху сагледавања нематеријалне баштине, како би се иста сагледавала у својој основној откључености у свету бивствовања.

## ЛИТЕРАТУРА


Artos, John. *The Inner World in Gadamer's Hermeneutics*. Notre Dame: University of Notredam Press, 2009.

Backman, Jussi. "Logocentrism and the Gathering Λόγος: Heidegger, Derrida, and the Contextual Centers of Meaning." *Research in Phenomenology* Vol. 42, Issue 1 (2012): 67–91.

Bayer, Thora Ilin. *Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms. A Philosophical Commentary.* New Haven & London: Yale University Press, 2001.

Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit (Barthes, Roland. *Literature, Mythology, Semiology.* Belgrade: Nolit), 1971.

Betham, Georg W. "Imagination and Contingency: Overcoming the Problems of Kant's Transcendental Deduction." *Klesis Revue philosophique* 28 (2013): 35–46.

Булатовић, Драган. „Баштинство или о незаборављању.“ *Крушевачки зборник* (Bulatovic, Dragan. "Heritage or about non-forgething") 11 (2005): 7–20.

Bulatović, Dragan. "Museology and / as Hermeneutics." y: *Ivi Maroeviću baštinici u spomen*. Zagreb: Zavod za informacijske studije odsjeka za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu, Spomenice, knjiga 2, 2009: 61–71.

Garber, Daniel. "Semel in vita: The Scientific Background to Descarte's Meditations." y: *Essays on Descarte's Meditations*. Ed. by Amelie Oksenberg Rorty. Berkeley: University of California Press, 1986: 221–256.

Derrida, Jacques. "White Mythology: Metaphor in the text of philosophy." *New literary history* vol. 6, No 1 (Autumn 1974): 5–74.

Derida, Žak. *Glas i fenomen*. Beograd: Izdavačko istraživački centar SSOS (Derrida, Jacques. *Voice and Phenomena*. Belgrade: Publishing Research Center SSOS), 1989.

Јанарас, Христо. „Савршени Бог и савршени човек.“ у: *Азбучник вере.* Нови Сад: Беседа (Yannaras, Christos. “Perfect God and Perfect Man.” in: *Glossary of Faith*. Novi Sad: Beseda), 2001: 144–147.

Јевремовић, Петар. *Патрологија у огледалу херменеутике*. Београд, Отачник (Jevremovic, Petar. *Patrology in the Mirror of Hermeneutics.* Belgrade: Otacnik), 2011.

Kitcher, Patricia. “Kant of Self – Consciousness.” *The Philosophical Review* vol. 108 (Jul. 1999): 345–386.

Koslowski, Peter. “History as the Control of Speculation: Schelling’s Discovery of History and Baader’s Critique of Absolute Historicity.” u: Koslowski, Peter (ed.). *The Discovery of Historicity in German Idealism and Historism*. Berlin – Heidelberg – New York: Springer-Verlag, 2005: 23–38.

Crois, John M. “Casirer, Neo-Kantianism and Metaphysics.” *Revue dé Métaphusique et de Morale* No. 4. (Octobre–Décembre 1992): 437–453.

Cooper, Robert. *Modernism, Postmodernism and Organizational Analysis 3. The Contribution of Jacques Derrida, Organizational studies*. Vol. 10 (4). Sage Publications, 1989: 479–502.

Cunning, David. *Argument and Persuasion in Descartes’ Meditation*. Oxford – New York: Oxford universsity, 2010.

*Logos and Language Study in Ancient Greek Philosophy.* Ad. by Malcolm Schofield & Martha Nussbaum. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Luft, Sebastian. “Husserl’s Phenomenological Reduction Revisited: Attempt of a Renewed Account.” *Anuario Filosófico* vol. 37, No. 1 (2004): 65–104.

MacDonald, Michael J. “Losing Spirit, Hegel, Levinas, and the Limits of Narrative.” *Narrative* Vol. 13, No. 2 (May 2005): 182–194.

Merleay-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša (Merleay-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Sarajevo: Veselin Masleša), 1990.

Moravcsik, Julius M. “Forms and dialectics in the second half of the ‘Parmenides’.” u: *Logos and Language Study in Ancient Greek Philosophy.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982: 135–153.

Owolabi, Kolawole. “Edmund Husserl’s Rehabilitation of Cartesian Foundationalism: A Critical Analysis.” *Indian Philosophical Quarterly* vol. XXII, No. 1 (Jannuary 1995): 13–24.

Russon, John. “The Spatiality of Self – Consciousness: Originary Passivity in Cant, Merleau – Ponty and Derrida.” *Chiasmi international* 9 (2007): 219–232.

Sax, Joseph L. “Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbe Grégoire and the Origins of Idea.” *Michigan Law Review* 88(5) (April 1990): 1142–1169.

Heidegger, Martin. *Kant i problem metafizike.* Beograd: Mladost (Heidegger, Martin. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Belgrade, Mladost), 1979.

Хајдегер, Мартин. *Шумски путеви*. Београд: Плато (Heidegger, Martin. *Forest Roads.* Belgrade: Plato), 2000.

Hajdeger, Martin. *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik (Heidegger, Martin. *Being and Time*. Belgrade: Službeni glasnik), 2007.

Husserl, Edmund. *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*. Zagreb: Breza (Husserl, Edmund. *Ideas for a Pure Phenomenology & Phenomenological Philosophy:Book 1: General Introduction to Pure Phenomenology.* Zagreb: Breza), 2007.

Sharratta, Peter and Peter Ramus. “Walter Ong and the Tradition of Humanistic Learning.” *Oral tradition* 2/1 (1987): 172–187.

Chastel, Andre. „Pojam baštine.“ (Chastel, André. “The Notion of Heritage”) *Pogledi* 3–4, Vol. 18 (1988): 709–723.

Шијаковић, Богољуб. *Mythos, Physis, Psyche*. Београд–Никшић: Јасен; Подгорица–Универзитет Црне Горе (Šijakovic, Bogoljub. *Mythos, Physis, Psyche:* Belgrade–Niksic: Jasen; Podgorica: University on Montenegro), 2002.

Maksimilijan Doroslovački

MYTHOS AND LOGOS IN THE CONTEXT OF HERITOLOGY

Summary

The work represents an effort to come to a methodological compromise in the field of study of heritology and museology. A special attention has be given to the interpretation of patristic texts, and then in the perspective of philosophical thought, especially of German classical philosophy and phenomenology. Such an approach enables the identification notions of Logos and Mythos as carriers of a multi-layer message, based before all on there metaphysical qualities that overpower the relations of space and time. The attention is before all directed to the notion of the Logos in the theological tradition, by interpretation of its connectedness to the phenomenon of eschatology. Here the key researches are those in the field od hermeneutics, thought the interpretation of the ontology of being in christianity, as well as the application on the tradition on liturgy in the phenomenon of the mistagogy, basis of the worldly church, based on its celestial foundations. A great significance is given to the notion of language, which is understood as a carrier, but also as a bearer of heritage, elevating the past, by the way of conservation-the *Aufbewahren*, of Kant, by the mediation of the notion in the concieved history, emphasizing in this way the supremacy and the power of mind, according to Hegel, in reletion to time. From this it is clear that a work as a carrier, but also as a bearer of meaning synthesises *res gestas*, but also *historiam rerum gestarum*, so that it becomes saturated with its subjective meaning, and this interpretation can apply to the ontologic conception of mythos as a constant memory. Errinerung as interiorization, that constructs an image in the language awareness as the one that is timelles past.

Key words: Logos, Mythos, theology, phenomenology, hermeneutics, space, time, protection of heritage.

# ПРИКАЗИ
# REVIEWS

UDC 75.033.2
75.046"12"

# *Orient et Occident Méditerranéens au XIII^e siècle: Les programmes picturaux*, sous la direction de Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert, Picard, Paris 2012; 264 pages, 390 illustrations CD-ROM with illustrations*

Prominent french publishing house Éditions Picard published at the end of 2012th admirably comprehensive volume entitled *Orient et Occident Méditerranéens au XIII^e siècle: Les programmes picturaux* edited by professor emeritus Jean-Pierre Caillet and Fabienne Joubert from Centre André Chastel in Paris. This book is in essence described by its subtitle: it is the report on a survey of Byzantine pictorial program from XIIIth century and its remains in the East and Western areas of the Mediterannean. While it is not based on newly discovered documents, the book successfully imposes order and new meanings on a vast array of material that spans the Mediterranean cultural sphere. This richly illustrated volume shows icons, frescoes and mosaics by setting new interpretative backgrounds of visual identity of this period. With its expert interweaving of texts and interpretation of complex fresco-compositions both specialists and highly specialized students oriented on examination of Byzantine painting in general will find much here to think with and to admire.

This ambitious book explores thirteen cases of studies which frame the epoch of 13th-century: *La peinture à Constantinople au XIII^e siècle. Contacts et échanges avec l'Occident* (Catherine Jolivet-Lévy); *Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261–c.1300): Reflections of Imperial Policy, reactions, Confrontation with the Latins* (Sophia Kalopissi-Verti); *Thirteenth-Century Cyprus. Questions of Style* (Annemarie Weyl Carr); *Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations* (Maria Panayotidi); *Le programme pictural de Sainte-Sophie de Trébizonde: un jalon essentiel de l'art byzantin et ses assonances italiennes?* (Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert); *La peinture dans le Despotat d'Épire* (Panayotis L. Vocotopoulos); *Thirteenth-Century Mural Paintings in South Bulgaria in the Light of the Recent Studies* (Bisserka Penkova); *The Painted Programs in Thirteenth-Century Serbia: Structure, Themes and Accents* (Branislav Cvetković); *Venise et son empire du Levant: carrefour de circulation d'idées et d'œuvres d'art au XIII^e siècle* (Italo Furlan); *La pittura a Roma nel duecento tra Evropa e Bisanzio* (Alessandro Tomei); *La transperiferia bizantina nell'Italia meridionale del XIII secolo. Affreschi in chiese*

* This book represents published research results read at *Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2 – 4 avril 2009.*

*del Salento pugliese, della Basilicata e della calabria* (Valentino Pace); *Toscane, Byzance et Levant: pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XII^e^ et XIII^e^ siècles* (Michele Bacci) and *Conclusion* (Jean-Pierre Caillet and Fabienne Joubert).

In the introductory remarks editors Caillet and Joubert justified their geographical and chronological approach and explained their methodology in editing this volume. By reviewing this book, we have chosen to emphasize several articles, ranging them by the richness of material analyzed.

The first article of the book, *La peinture à Constantinople au XIII^e^ siècle. Contacts et échanges avec l'Occident* by Professor Catherine Jolivet-Lévy analyzes narrow links which existed between Eastern Mediterranean and Italy. This was most visible through the relations between Greeks and Latins, as evidenced by a series of interactions which increased during the XIII^th^ century, and which was observable in the so-called "croisée" painting of the Christian Orient and in the "maniera greca" in Italy. Professor Catherine Jolivet-Lévy has stressed numerous difficulties of interpreting valuable sources for the XIII^th^ century. Famous personalities of this period are known: the hegoumene of Casole Nicholas/Nektarios, a Greek from Southern Italy who visited Constantinople at the beginning of XIII^th^ century gave an important *ekphraseis* on the painted decoration of the dome of the phiale in the monastery of the Theotokos Evergetis in Constantinople, realized by Paul of Otranto. Other main textual source constitutes the account of Antoine of Novgorod on the baptistery of Hagia Sophia in Constantinople, where question arises whether the same artist Paul mentioned by him as the one responsible of its decoration could be the aforementioned personality Paul of Otranto. Narrow contacts between East and West are also noticeable through masterpieces of art, during the XIII^th^ century: thus, the Madonne Kahn and the Madonne Mellon (National Gallery of Art, Washington) witness the difficulty of giving an accurate record regarding their origin and also the origin of their donors and recipients (Greeks or Latins). This problem can be better understood if we take into account the fact that, as wisely stressed by Jolivet-Lévy and her predecessor David Jacoby, the Latin occupation of Constantinople (1204–1261) created appropriate conditions for relations between Greeks and Latins. Main protagonist was Henry of Hainaut (1206–1216) and, to a lesser extent, several personalities such as Demetrios Chomatenos and the metropolitan John of Kitros. As a result, the Queen of Cities witnessed a further development of Mendicant orders as testified by the Dominican church known today as Arap Camii; example of a Greek painter working for Latin patronage. A new style known as "croisé franco-byzantin" emerged in Constantinople. That style appeared in the south-eastern chapel of the Kalenderhane Camii / Virgin Kyriotissa church in the cycle of frescoes dedicated to Saint Francis of Assisi. Yet, as the author noticed, the difficulty of asserting an accurate account on the origin and formation of artists present in Constantinople during the XIII^th^ century witness the existence of an artistic *koine* in the Mediterranean world at that time.

In the next article, *Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261–c.1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins*, professor Sophia Kalopissi-Verti clearly shows a series of attempts of Churches Union, and clues of the imperial ideology of Michael VIII Palaiologos (1261–1282), through his policy of reconstruction and renovation of public works and religious foundations, as a second founder and restorer of Constantinople, a "New Constantine". Monuments testify of his efforts to associate himself with the Komnenian dynasty (portraits and composition of the Tree of Jesse in the monastery of the Theotokos Peribleptos in Constantinople and in the church of Panagia Mavriotissa in Kastoria, portraits in the monastery church of the Virgin in Apollonia, etc) and to impose his policy of restoration and revival which aimed at regaining as many Greek territories from the Latins as possible, as proved by certain church inscriptions (Church of Hagioi Theodoroi in Kaphiona (Mani), Church of Dourianika in Kythera) and iconographic subjects (*vita* cycle of his patron St. Demetrios in the Metropolis of Mistra, iconographic subjects reflecting Michael VIII's Marian devotion, etc). In the second part of her article, professor Kalopissi-Verti stressed the pro-Orthodox policy of Andronikos II Palaiologos (1282–1328), who renounced the religious policy of the Union of Churches of his father; his policy is clearly emphasized through a series of monuments (Protaton, the metropolitan church of St. Demetrios in Mistra, the church of Panagia Chrysaphitissa in Chrysapha of Lakonia). Art clearly reflected their political ambitions and position toward the Latin Church.

In the article *La peinture dans le Despotat d'Épire*, Panayotis L. Vocotopoulos gives us a very interesting overview of the painting in the Despotate of Epirus in XIII$^{th}$ century, through examples taken among the most famous of this region and which reveal the important role of the despotes Michel II and Nicephore I (both from the Comnenus Ducas dynasty) as founders of pious monuments. In the vicinity of Arta, Vocotopoulos emphasized the following monuments: Haghios Demetrios tou Katsouri, Hagios Basilios in Arta, Hagios Nikolaos tis Rodias; Kato Panayia (erected in the fourth decade of the XIII$^{th}$ century by the despote Michel II as a sign of repentance for the repudiation of his wife Theodora), the basilica of Agia Theodora (church belonging to a monastery dedicated to Saint George, where lived the basilissa Theodora after the death of her husband, despote Michel II), the church of the Panagia Vlacherna, whose architecture was several times altered during the XIII$^{th}$ century and which shows in its interior decoration a magnificent usage of lapis lazuli and several iconographic peculiarities of interest (Christological scenes reminding on contemporary style used in the Church of Saints-Apostles in Peć, and one of the oldest illustrations of the Nativity Hymn in its narthex, where are depicted itinerant merchants who sell caviar or beverages). During archaeological excavations undertaken in the Church dedicated to Parigoritissa (built in 1290 by despote Nicephore I) in a deambulatory erected by members of the Comnenus Ducas dynasty was found an impressive composition where the Virgin with Child, assisted by two angels, crowns despote Nicephore I and his wife Anna Palaeologina. Other monuments, located outside of Arta, are also discussed by the Greek scholar, *e.g.* the church of Taxiarques in Kostaniani, the church of the Metamorphosis in Plakoti, Chalkioupoli, the Church of Episkopi (layer of XIII$^{th}$ century), the Church of Hagios Nikolaos Kremastos (Etolikon), the Church dedicated to Saint John the Theologian near Eupalion and a monastic church located near Galaxidi in Phocis. In his article, Panayotis L. Vocotopoulos concluded that the painting production in Epirus during the XIII$^{th}$ century was anchored in a Byzantine tradition impervious to foreign influences.

By revealing masterpieces of art from Pisa, Micchele Bacci, in his article entitled *Toscane, Byzance et Levant: pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles*, clearly presents the complexity of the artistic interactions along Mediterranean roads and the predominance of models and cultural vectors. Such complexity can be felt by considering the technique of *pastiglia* which was largely spread during the XII$^{th}$ and XIII$^{th}$ centuries on each side of the mediterranean world. That was attested by its ubiquity through Catalan masterpieces, the art of Byzantine milieux and the artistic production of Cyprus and Holy Land as well. Among the series of examples discussed by Micchele Bacci that illustrate this idea, an icon that comes from the Church of Santa Chiara shows same technique of *pastiglia* applied; in the meanwhile the byzantine iconographic scheme of *Dexiokratousa* is rendered in a romanesque manner and in combination with arabic decoration. The Kaftoun icon displays a combination of "byzantinizing" features and Islamic decor with symbolic animals (lions, griffins, birds) and same usage of *pastiglia*, in conformity with the taste for ornamental patterns in stucco, which is typical for Arabian art of Ayyubid and Mamelouk periods. This fact should not be surprising if take into consideration that, on basis of research on this topic, an Arabic atelier working for the autochthonous communities of Melkite rite was responsible of the adorning of this masterpiece. In light of mentioned examples, it is possible to speak about a reevaluation of Arab Christian art. That confirms also the intrinsic characteristics of the aforementioned icon of Santa Chiara, that is a Western imitation of a relevant masterpiece which has its origins in Christian communities of Levant.

Between other articles published in this volume, it is worth of mentioning the article of Branislav Cvetković *The Painted Programs in the Thirteenth Century Serbia: Stucture, Themes and Accents*. Cvetković stressed in this article numerous mixtures of cultural influences in Medieval Serbia; mixture of Byzantine and Western influences. Cvetković showed that on the example of Studenica and Žiča Monastery. For instance, it is stressed that iconography of Žiča has ideological imagery as New Sion, imagery which follows St. Sava's ideas. By enumerating the Passion relics, the Virgin's belt, St. John the Baptist's hand and the Holy Wood, the charters and whole programs of Žiča and Mileševa reflected political theory of West European states (similar ideological concerns are also mentioned in above analyzed article of Micchele Bacci, concerning the classicism of Giunta Pisano and the painting of Mileševa). Same ideas continued to exist through the

whole XIII$^{th}$ century up to the beginning of the age of King Milutin whose reign showed richness of the material announced by the author of article as special frame of future studies.

Collection of works *Orient et Occident Méditerranéens au XIII$^{e}$ siècle: Les programmes picturaux* is an erudite contribution to the educational connoisseurship and qualitative research of Byzantine art. Since editors of this volume brought to the attention of scholars an area that previously has not been enough understood, it will serve for years to come as necessary reference book for the history of Byzantine art of XIII$^{th}$ century.

*Rémi Terryn*
*(EPHE, Paris), research fellow at Onassis Foundation at Athens*
*reterryn@hotmail.fr*

UDC 738.5(497.11 Niš)

# Јадранка Мишић Пејовић, *Мозаици Ниша*, Факултет уметности Универзитета у Нишу, Ниш 2014.

Да Факултет уметности Универзитета у Нишу прераста у респектабилну установу у Србији показује (осим његове интензивне републичке и међудржавне сарадње на пољу ликовне и извођачке уметности са сродним установама у Србији, Бугарској и Турској) и значајна активност у домену издавачке делатности.

Реч је, пре свега, о уџбеницима, двд и аудио издањима, намењеним студентима музичког одсека а, одскора, и будућим сликарима и графичким дизајнерима. Управо из такве потребе произашла је књига *Мозаици Ниша*, Јадранке Мишић Пејовић, ванредног професора Факултета уметности у Нишу за предмет Сликарске технологије.

Сама тема је интересантна и важна колико са аспекта сликарске технологије, будући да се бави генезом ове старе технике од најранијих времена до данас, толико и са аспекта историје уметности, јер тема књиге подразумева истраживање мозаичких целина настајалих током минулих векова на тлу Ниша.

Књигу *Мозаици Ниша* чини 211 страна расправног текста прожетог знатним бројем квалитетних репродукција које представљају сврсисходан прилог самој целини.

Текст је, иначе, подељен на три поглавља са промишљено конципираним потпоглављима чија је сврха акрибично сагледавање и тумачење генезе ове, све ређе, сликарске технике.

По логици ствари, прво поглавље посвећено је општем сагледавању развоја мозаика – његовој историји, појави, развоју и начинима израде. У склопу првога поглавља садржано је седам хронолошких и проблемских целина у којима се прати развој технике мозака од Месопотамије, преко античке Грчке, хеленизма римске цивилизације, Византије до ренесансе, када долази до стагнације мозаика. Иначе, праћење технолошке генезе мозаичке технике подразумевало је у случају Јадранке Мишић Пејовић озбиљно улажење у проблем његове елаборације од најранијих видова попут мозаика од кона, облутака, сеченог камена – неправилних уломака и тесера и коначно од тесера, данас најпознатијег и најпримеренијег вида ове технике. У том контексту значајна пажња је посвећена и носиоцима мозаика јер карактер и везивна структура носиоца зависе од врсте и намене мозаика – да ли ће то бити подни, зидни или портативни мозаик.

Разуме се да је праћење историје настанка и развоја мозаика подразумевало и озбиљан и утемељен увид у репрезентативне споменике светске културне баштине и, у даљем тексту расправе, тражење аналогија на тлу Ниша.

Друго поглавље посвећено је ономе што је суштински предмет ауторовог разматрања, а реч је о мозаицима што се налазе на територији Ниша од најранијих времена – оних што припадају почецима настанка и живота античког Наисуса, преко мозаика откривених на Медијани до, скромнијих по обиму, артефаката који припадају времену Византије.

Тај део посла подразумевао је детаљан увид, у садашњим условима, изузетно тежак рад на прикупљању документације о археолошким истраживањима и конзерваторско рестаураторским захватима што су током минулих деценија вршени на локалитетима и у конзерваторским радионицама. Управо је то био, рекао бих, најтежи део посла чија тежина произлази из чињенице да време не оштећује само споменике културе већ има негативан утицај и на документацију, било да је реч о њеном затурању или оштећењу. На сву срећу, аутор ове књиге је наишао на разумевање и подршку у нишким институцијама које се баве заштитом и истраживањем споменичког наслеђа и међу самим истраживачима који су деценијама радили и сачинили личну фото-документацију и записе са теренских рекогносцирања и детаљних истраживања.

Једнако значајан део ове студије чини целину у којој је реч о мозаицима насталим током деветнаестог, од времена ослобађања од Турака, и у првој половини двадесетога века, до почетка Другог светског рата и објектима у којима се дела налазе: Бановини, Градској кући, Главној пошти, Народном музеју у Нишу и мозаицима са геометријским мотивима у осталим објектима на територији града.

И коначно, значајна пажња и истраживачки напор посвећени су мозаицима насталим после Другог светског рата – чији су аутори значајни српски и нишки ствараоци попут: Боже Илића, Јагоде Бујић, Зорана Михајловића, Радомира Антића, Стојка Стојковића, Славице Ердељановић Цурк и других.

Оно што је карактеристично за ове целине је избалансиран однос између технике мозаика, по себи, и других сликарских медија којима се баве. Условно речено, мозаици добијају извесну „пиктуралност“ и значењску слојевитост што их, на неки начин, одваја од „физичке“ припадности архитектури и уводи у једну слојевитију значењску димензију у којој се „чита“ ауторов став према времену у којем дело настаје.

Књизи је, на крају, придодат речник мање познатих терминолошких појмова који се односе на технологију мозаика и индекс кључних речи.

Речју, књига Јадранке Мишић Пејовић значајан је прилог српској и нишкој културној баштини из више разлога.

Најпре, на једном месту – једним рукописом, обухваћена је историја мозаика на тлу Ниша од најстаријих времена до данашњих дана. Надаље, рукопис представља озбиљан рад у којем се бави проблемом технологије мозаика и њеним развојем од најстаријих времена, од артефаката насталих на територији Месопотамије, преко развоја мозаика у време античке Грчке, хеленизма, Рима, Византије, ренесансе и савремених видова елаборације мозаика у којима промене, у технолошком смислу, иду до употребе синтетичких смола за израду тесера, са свих страна равно обликованих коцкица, и уграђивања редимед производа у ткиво исказа; па све до виртуелних експеримената у њиховој елаборацији.

С друге пак стране књига је од значаја за студенте Факултета уметности управо због озбиљног разматрања технологије мозаика. Но тиме се не исцрпљује њена вредност, јер је од важности и за студенте историје уметности и ширу читалачку публику стога што је упознаје са једним од важних сегмената културне историје Ниша и, разуме се, Србије.

*Срђан Марковић*
*Универзитет у Нишу, Факултет уметности Ниш – Одсек за ликовне уметности*
*magelen@open.telekom.rs*

UDC 528.93:[719:7(497.113 Novi Sad)

# *Уметничка топографија Новог Сада*, Матица српска, Нови Сад 2014.

У досадашњој српској историографији недовољан је број капиталних остварења у којима се бави уметничком топографијом једног града. Поред Сремских Карловаца, Панчева, Сомбора, Крушевца, Лесковца и Нови Сад је коначно добио заслужену монографију овог типа. *Уметничка топографија Новог Сада* представља један значајан подухват у истраживању новосадског градитељског и ликовног наслеђа. Нови Сад се међу градовима на тлу данашње Србије свакако издваја својом културном баштином и богатом уметничном традицијом, па се може закључити да задатак сарадника на овом амбициозном пројекту није био нимало једноставан. Нови Сад одликује драгоцено мултикултурално наслеђе, што је ова књига и показала својим обимом и квалитетом.

И пре овог издања постојала је неколицина објављених студија и монографија на тему историје новосадске уметности, али је ова топографија свакако најсвеобухватније и најтемељније до сад обрадила овај феномен. Додатни значај овом пројекту свакако даје Матица српска као институција од ауторитета која је иницирала овај историографски подухват. Реч уредника др Александра Кадијевића, секретара Одељења за ликовне уметности Матице српске, сведочи управо о квалитету топографије, као и о њеном доприносу историографији. Руководилац пројекта, Донка Станчић, истакла је у предговору методолошки систематичну поделу различитих сегмената уметничке баштине по поглављима. Темељан истраживачки рад аутора Предрага Медовића, Бранка Бешлина, Донке Станчић, Слободанке Бабић, Олге Микић, Милоша Арсића и Јасмине Јакшић резултирао је књигом од изузетног значаја као полазнице за свако даље истраживање на тему уметности настале на територији Новог Сада, али и шире.

Структура топографије се састоји из две целине. Прва представља скуп појединачних доприноса аутора који су радили на овом пројекту, обухватајући различите области и епохе ликовног стваралаштва. Поглавље сваког аутора пропраћено је резимеом на енглеском језику. Прво поглавље, „Нови Сад од праисторије до средњег века“, др Предрага Медовића је уједно и адекватан увод у анализу и преглед ликовног стваралаштва и културне баштине на новосадској територији. Др Медовић говори о археолошким истраживањима која су у последњих педесет година спроведена на територији Новог Сада, са нарочитим акцентом на археолошким слојевима Петроварадинске тврђаве. Пре презентовања сакупљене научне грађе, аутор нас је упознао са процесом формирања новосадског тла. Затим су приказана многобројна и богата новосадска археолошка налазишта, од периода палеолита па до средњег века.

Друго поглавље, „Историја Новог Сада“, проф. др Бранка Бешлина, указује на главне токове развоја града од његовог настанка до почетка двадесет и првог века. Аутор се надовезао на претходно поглавље прегледом о настањивању подручја Новог Сада још од праисторије. Истичући значајне историјске догађаје, попут доласка Хуна, Авара, Словена и Мађара у Панонску низију, затим турских освајања, периода под Хабзбуршком монархијом, па све до краја двадесетог века, указано је на значај ових историјских догађаја за формирање и развитак Новог Сада.

У трећем поглављу, „Урбанизам и градитељство“, Донка Станчић говори о једном посебно важном сегменту уметничке топографије Новог Сада. Ауторка је прво сачинила детаљан преглед и анализу урбанистичког развоја током периода од последње деценије седамнаестог века, од када датирају прве мапе и регулациони планови, закључно са последњом деценијом двадесетог века. Овај приказ историје новосадског урбанизма поткрепљен је богатом и драгоценом колекцијом картографске грађе. У другом делу поглавља хронолошки је анализирано градитељско наслеђе Новог Сада. Специфичност новосадске архитектуре може се пратити од најранијих сачуваних и историографији познатих грађевина из барокног периода. Преглед даље обухвата период класицизма, затим историцизма и академизма, а завршава се са постмодернизмом. Од нарочитог је значаја ауторкино указивање на проблематику развоја како профане и сакралне тако и стамбене архитектуре путем типолошке поделе.

Посебан сегмент представља поглавље Слободанке Бабић „Петроварадинска тврђава“, које одсликава једно изузетно драгоцено утврђење из периода осамнаестог века, које је, како ауторка наводи, „једно од најсложенијих, највећих и најбоље очуваних артиљеријских бастионих утврђења овог дела Европе.“ (стр. 177). Осим осветљавања историјата изградње, као и валоризације самог објекта, скренута је пажња и на период пре изградње тврђаве, те на вишевековни геостратешки значај њене локације, где се у великој мери објашњава који су фактори довели до изградње тврђаве управо на овом месту. Поглавље је поткрепљено великим бројем илустрација планова Петроварадинске тврђаве, као и савремених фотографија комплекса.

Ликовно стваралаштво подељено је хронолошки у два поглавља. У првом, под називом „Ликовна уметност у Новом Саду XVIII, XIX и прве половине XX века“, ауторка Олга Микић се бави почецима и развојем ликовног стваралаштва на подручју Новог Сада. Почевши од првих значајних наруџбина које је Христофор Жефаровић примио, сачињен је детаљан преглед уметника који су током осамнаестог века били активни, приближавајући се средњоевропским, али исто тако и руско-украјинским барокним узорима. Ауторка је том приликом скренула пажњу на све значајне уметничке послове који су представљали прекретнице у развоју сликарства, попут украшавања Успенске и Алмашке цркве. Пажња је такође посвећена дрворезбарству као нераскидивом делу ликовног стваралаштва, нарочито током осамнаестог и деветнаестог века у области црквене уметности. Такође је анализиран рад домаћих али и иностраних сликара који су стварали у духу класицизма, романтизма, академизма и других уметничких праваца доминантних током деветнаестог и прве половине двадесетог века у Новом Саду. Као посебан сегмент овог поглавља приказане су галерије и уметничке збирке Новог Сада, где се налазе представљена и анализирана дела поменутих уметника. Као најзначајније истакнуте су Галерија Матице српске, Спомен-збирка Павла Бељанског, Музеј савремене уметности Војводине и Музеј Војоводине, али и широј јавности мање познати легати, попут поклон-збирке Рајка Мамузића и легата др Бранка Илића.

Милош Арсић, аутор другог поглавља „Ликовна уметност друге половине XX века“, препознао је и издвојио релевантне појаве, токове, догађаје и личности везане за ликовну сцену Новог Сада после Другог светског рада, па до данашњих дана. Почевши са првим супротстављањима идејама социјалистичког реализма, аутор прави детаљан осврт на кључне изложбе које су начиниле прекретницу у ликовном стваралаштву новосадских уметника. Истичући сликаре попут Миленка Шербана или Николе Граовца, затим такозвану „нову генерацију“ уметника, Арсић дочарава атмосферу која је владала у првој деценији по завршетку рата. Велика пажња посвећена је и теоријским концептима који су се јављали током шесте деценије двадесетог века, а који су, како аутор истиче, несумњиво утицали на усвајање прогресивнијих идеја и „отварање“ новосадске уметничке сцене ка актуелним међународним тенденцијама. Међутим, нису занемарена ни извесна колебања у ослобађању форме,

која су била присутна код многих уметника и различито се манифестовала, као и често паралелни континуитет традиционалних концепција и дисконтинуитет нових, углавном провокативних и радикалних програма, као и појаве концептуалне уметности. Арсић је такође истакао развој ликовне критике у дневним новинама, као и значај издавања прве монографије о савременој ликовној уметности у Војводини крајем седме деценије двадесетог века. Осим традиционалних грана ликовних уметности, скренута је пажња на новије медије, попут видео-радова, али и оне који су често на граници између ликовне и примењене уметности, као што је керамика. Преглед се завршава проблемском анализом и критиком ликовне сцене током последње деценије двадесетог века.

Последње поглавље првог сегмента, „Примењена уметност" ауторке Јасмине Јакшић, посебно се издваја својим темељитим и методолошки утемељеним прегледом стилског развоја свих видова примењене уметности. Почевши од првих историографа који су се бавили свакодневним животом Новог Сада, па до савремених стручњака, ауторка се првенствено осврће на досадашња истраживања и доприносе изучавању примењене уметности на територији Новог Сада. Скренута је пажња на све друштвене и економске аспекте који су утицали на развој примењене уметности у Новом Саду. Разматрани су квалитет и интензитет производње у радионицама, који датирају још од осамнаестог века, пре свега због израде иконостаса и црквеног мобилијара. Истакнути су догађаји који су чинили прекретницу у развоју примењене уметности, као и значај трговине са Средњом Европом. Такође се допринело расветљавању података о значајнијим мајсторским радионицама и њиховом стваралаштву, попут радионице Марковића, активне у осамнаестом веку. Указана је и пажња сребрнини, како у црквеном мобилијару тако и у грађанским домовима, али исто тако и порцеланским предметима, огледалима, накиту и сатовима. Међутим, главни допринос овог поглавља лежи у детаљном прегледу развоја опремања ентеријера и израде намештаја у јавним и приватним просторима од осамнаестог века до средине двадесетог века.

Другу целину чини каталог који је приредила Донка Станчић, са чак 782 објекта на територији Новог Сада и још 93 на територији Петроварадина. Каталог је класификован према адресама, са наведеним изворима и богато илустрован пројектном документацијом, као и фотографијама ентеријера и екстеријера. Додатак каталогу чини и избор јавних споменика, као и збирке уметничких дела Новог Сада, које је сачинила мр Драгојла Живанов, са техничким подацима и локацијама. Систематично и детаљно састављен, каталог представља један посебно драгоцен сегмент топографије који ће за будућа истраживања новосадске архитектуре и уметности представљати незаобилазну полазну тачку.

Свакако треба истаћи и допринос који су дали сарадници на пројекту. Катарина Добрић, историчарка уметности, радила је на прикупљању и систематизацији архивске грађе. Гроздана Микитишин, архитектонски техничар, припремила је новију техничку документацију о новосадским храмовима. Катарина Максимов, архитекта-конзерватор, радила је на стручној обради приложених истраживања. За изузетну визуелну опремљеност монографије заслужни су Бранислав Лучић, фотограф, као и Завод за заштиту споменика културе града Новог Сада, Галерија Матице српске и ЈП Урбанизам који су били љубазни да уступе велик број своје техничке и пројектне грађе, као и фото-документације. У фази истраживачког рада аутора и сарадника на пројекту су такође од велике помоћи били и стручњаци из Архива Новог Сада, као и Библиотеке Матице српске.

Може се закључити да је Матица српска овим издањем поставила нове стандарде за будуће историографске подухвате ове врсте. До сада најтемељније и методолошки најсавременије обрађена, уметничка топографија Новог Сада се свакако може уврстити у један од кључних приручника за изучавање културног наслеђа овог града, али и ширих истраживања која обухватају визуелну културу народа који су живели и стварали на овом подручју. Надамо се да је ово само прва у низу топографија градова на тлу Србије, који такође заслужују издање попут овог.

*Владана Путник, истраживач сарадник*
*Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*
*vladanaputnik@gmail.com*

UDC 725.94(082)
726.8/.9(082)
316.75(082)

# Зборник радова *Простори памћења (1–2)*, Одељење за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Београд 2013.

Научни зборник *Простори памћења* обухвата текстове шездесет четири стручњака из земље и света, који су на истоименом симпозијуму изложили своја истраживања на пољу баштине, уметности и архитектуре у контексту памћења. Обрађујући наведене сегменте кроз различите врсте памћења – колективно, индивидуално, културно, друштвено-историјско – аутори су разматрали актуелне и потенцијалне аспекте изградње и очувања сећања. Такође, феномени меморије сагледани су кроз семиотички, аксиолошки, холистички и епистемолошки приступ, путем којих је изнова актуелизована проблематика културе сећања. Текстови су распоређени у два тома и могу се груписати у неколико међусобно повезаних тематских целина: институције колективне меморије и њихова улога у савременом друштву, модели комуникације са публиком и интерпретација сећања, валоризација архитектонског наслеђа, проблематизовање контекста заштите културних добара и модели преношења сећања.

У првом тому зборника, посвећеном архитектури, анализирани су најразнороднији садржаји и поруке меморијалног градитељства из раличитих раздобља (римског, византијског, српског – средњовековног, нововековног, модерног и савременог), путем којих су аутори отворили могућности за нове историографске осврте на овај вид стваралаштва. Такође, кроз презентовања различитих политичких и друштвених контекста обрађен је идеолошки сегмент меморијалне архитектуре на примерима ране руске архитектуре XX века, меморијала Другог светског рата у Србији и Пољској, у оквиру којих је посебно истражен феномен трансформација њихових функција и смисла, у зависности од периода и времена у којем делују.

Проблематика презентовања меморијала подстакла је поједине ауторе да се позабаве питањима постојећих и будућих меморијалних музеја и центара, који имају кључну улогу у колективном сећању. У овом случају, разматрања начина интерпретације осетљивог наслеђа (sensitive heritage), специфичности његове комуникације са посматрачем или посетиоцем, повезаности простора и архитектуре са формама уметничког и симболичног изражавања, открила су кључне моделе анализирања датих информација од стране публике и главне чиниоце у изградњи њиховог сећања, који даље обликују архитектуру меморијала. С друге стране, на пољу колективног памћења и преношења сећања обухваћени су и примери различитих врста споменика, који представљају одређена места сећања или асоцијације на догађаје – капеле и надгробници, спомен-чесме, маузолеји, јавни споме-

ници, меморијални паркови, спомен-комплекси, меморијални пејсажи, валоризујући њихове специфичности и карактеристике у уметничком, скулптуралном, културном, друштвеном, просторном и симболичком смислу. У складу са наведеним, разматрани су и различити савремени концепти очувања идентитета, који су изведени кроз реминисценцију на српско-византијски стил у новијој сакралној архитектури (цркве у Бијељини и Убу), српске меморијале у Републици Српској, очување меморијала ван матичне земље или другим елементима, који представљају обележје визуелне културе и урбаног идентитета, базираног на друштвеним и културним вредностима.

Други том зборника са поднасловом „Уметност – баштина“ обухвата прилоге који истичу улогу музеја као носилаца колективне меморије и институција које су у служби друштва и његовог развоја. Разматран је пре свега утицај дигиталних технологија на њихово позиционирање у виртуелном друштву и самим тим могућности за изградњу специфичног идентитета у виртуелним заједницама. На овај начин музејске институције су сагледане у светлу актуелних савремених усмерења институција културе и њиховог утицаја на заједнице у којима делују. Даљим анализима интернет технологија концепт заштите се поставља у шири контекст, у који се уводи дигитално наслеђе, као посебна категорија културног добра. Прилагођавање музеја потребама друштва условило је да публикација обухвати и различита, позитивна виђења савремених приступа културне медијације у музејима, као и могућности доприноса музеја економском и културном развоју друштва, односно одрживом развоју, кроз имплементацију волонтерских програма или укључивања локалних заједница у различите истраживачке активности. Такође, из новог угла испитани су модели комуникације музеја и музејских предмета са својим окружењем, као и промене комуникационог садржаја предмета у зависности од времена у којем су настали. Стручњаци су на овај начин потенцирали структуралне нивое преноса информација и могућности за различита ишчитавања слојевитости предмета у зависности од њихових политичких, културолошких и идеолошких импликација. На овај начин проучени су контекст и смисао сакупљања и чувања предмета, анализирани су проблеми музеализације и постављања предмета у различите културалне моделе. У истом контексту истакнута је и важност примене мултидисциплинарних приступа и нових технологија и у ширем смислу проучавања, разумевања, читања и преношења информација о предметима, како истраживачима тако и публици.

Излагања су заокружена проучавањем феномена меморије кроз идентификацију различитих модела грађења памћења, који обухватају различите „медије“ (просторе, предмете, артефакте). Они „носе“ одређене поруке помоћу којих се ствара трајно место у меморији и представљају кључне сегменте у дешифровању свих вишеслојних интерпретација културно-историјских и друштвених контекста, као и даљи низ тумачења. Стога, имају вредност и значај на свим нивоима грађења сећања и чувања памћења.

Научни зборник *Простори памћења* пружа могућности за шире поимање феномена меморије и свих сегмената у којима је она садржана. Разматрања различитих тематских целина у наведеном контексту даје му посебан печат и поставља га међу веома важна издања, намењена различитим профилима стручњака и истраживача на пољу културе сећања. У склопу својих садржаја оба тома ове публикације дала су допринос актуелизовању савремених проблема заштите баштине, читања архитектонских форми и анализирању простора, као окружења у којем дела и публика постоје. Такође, потребно је истаћи да су аутори посебно допринели валоризацији архитектонског наслеђа, са нагласком на њеним разноврсним наративима и контекстима, који могу да подстакну нова истраживања и самим тим доведу до нових значајних открића и сазнања.

*Ана Коцјан*
*Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*
*ana.kocjan75@gmail.com*

UDC 719(497.11)

# Игор Борозан, *Споменик у храму: Memoria краља Милана Обреновића у Ћурлини*, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд 2014.

Монографска студија др Игора Борозана о споменику краљу Милану Обреновићу у селу Ћурлини код Ниша представља готово непрерађену магистарску тезу одбрањену 2008. године на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Књига која је пред читаоцима је успео покушај да се кроз анализу једног, до скоро готово непознатог, династичког меморијала Обреновића сагледају и шири феномени званичне културе сећања и репрезентативне културе Обреновића с краја XIX и почетка XX века. У центру пажње ауторовог размишљања нашли су се владарски портрет и појам *слике*, не само као физичке, пикторалне датости, већ и као менталне представе, комуникативног медија чији су дефинисаност и операционални *modus vivendi* условљени успешним применама искуства нове историје уметности и теоријама визуелне културе и медија. Тако посматран споменик у Ћурлини омогућио је Борозану да слику краља Милана, која се налази у његовом фокусу, а коју је као уметничко дело *par excellence* урадио осведочени национални уметник Ђорђе Крстић, постави као носиоца сећања (memorie) и тиме га пропусти кроз призме саме конструкције постхумне слике владара и друштвеног произвођења сећања на размеђи два века.

Смештање појмова слика и memoria у центар истраживања омогућило је Борозану да превазиђе ограничења епохе и приступи тумачењу споменика у Ћурлини као симптоматској појави како у односу на његову примарну функционалност (сећање на краља Милана) тако и спрам његове артистичности, па тако и сазнања о историјском тренутку, друштву, култури сећања, симболичној и реалној политици, прошири и на савременост. То је било могуће захваљујући уочавању слике као комуникацијског агенса који делује на друштво, а не бива само створен у одређеним друштвено-политичким околностима. На тај начин уочена је веза међу различитим епохама током којих је споменик у Ћурлини живео свој први и други живот, будући да су историјске околности (смена династија, збацивање монархије) одредиле потонуће овог споменика у заборав, након његовог свечаног откривања 1902. године. Тек је прва деценија XXI века, када су сазреле политичке околности, дозволила поновно увођење споменика краљу Милану у званичну репрезентативну културу, када је сликани портрет, скоро потпуно дезинтегрисан, доживео своју стручну рестаурацију захваљујући подршци републичких власти, а потом и споменик као целина своје свечано друго откривање, у Старом двору у Београду 2007. године.

Фокусирање на баланс између многих амбивалентних аспеката ћурлинске споменичке целине утицало је и на структуру књиге. Након уводног поглавља у коме аутор разлаже дисциплинарне могућности и ограничења који су му стајали на располагању и који читаоцу пружају јединствени увид у интроспективни модел истраживачке самореференцијалности, следи пет логично постављених целина. У првим двема аутор се бави претпоставкама о подизању саме Цркве Свете Петке у селу Ћурлини и подизању споменика краљу Милану у њој. У оквиру прве целине Борозан успешно расветљава друштвено-политичке околности, као и идејне и идеолошке оквире унутар којих су се одвијали процеси сакрализације владара по угледу на опробани механизам династичке пропаганде познат у европској пракси. Тако се у самом подизању цркве у Ћурлини уочавају и шири културно--историјски контексти овог храма, чији је симболички потенцијал ишчитан у складу са владајућим историзмом XIX века. У функцији династичке пропаганде и легитимизације краља Милана, црква у Ћурлини је деловала унутар контекстуалног оквира реалне политике (ослобођење југа Србије) и симболичних и митских конструката (национализација природе и конституисање светог простора, краљ Милан као маскулинизовани милитарни владар). У другој целини се разрешавају околности везане за сам споменик, чије је подизање идентификовано као изолован пример визуелног јавног меморисања почившег владара оствареног упркос систематској маргинализацији од стране централне власти. Споменик је био дело иницијативе елитног грађанства, у коме је свештенички ред играо кључну улогу. Иако производ елите чији су идеолошки, идејни и естетски принципи уписани и у формални и у кончетистички аспект споменика, он је посредно дефинисан као дело демократског потенцијала. У складу са оновременом улогом јавног мњења у креирању постхумне слике краља Милана, а узимајући у обзир националне и династичке претпоставке слике владара, образложен је избор сликара (Ђорђе Крстић) и скулптора, аутора вајаног украса споменика (Петар Убавкић), али и савремена склоност интелектуалном сликарству симболизма чији је представник био Крстић, а главни заговорник, утицајни Михаило Валтровић.

Међу сложеним семантичким недоумицама ове књиге однос између слике схваћене као представа и слике као артефакта и њихове конструктивности у креирању memorie као јединице сећања на почившег краља Милана, чини се од највеће важности. Стога је и централни део студије посвећен самој слици краља Милана. Уочавајући феноменологију владарског портрета и њен историјски развој, Борозан уверљиво демонстрира идејну сложеност портрета почившег краља дефинишући га као репрезентацију – супституте самог суверена и профану икону. Посебну вредност ауторове деконструкције *слике* чини већ поменуто варирање методологије захваљујући коме је могао да вишеслојност портрета (идеалтипска представа, симболизам акцесорних елемената, хуманистички декорум и симболистичка мистичка интелектуалност) сагледа кроз призму његовог својства уметничког дела с једне и фунералног концепта и намене, с друге стране. На тај начин, доследно контекстуализујући портрет краља Милана, аутор је успео да образложи и морфолошке и идејне аспекте слике маестрално декодирајући сложеност њених значења. Схватајући споменик са сликом као његовим центром као својеврсни барокни bel composto, аутор је наредну целину посветио самом споменику, односно тумачењу вајаног оквира, пратећи историју његовог формално-идејног решења у српској визуелној култури и идентификујући га као симболичну фунералну тријумфалну капију. Последња целина је посвећена питању рецепције споменика, његовог „живота“ унутар простора у коме је био излаган, прво као уметнине, потом као меморије на краља Милана у Ћурлинској цркви, а затим, после дугог заборава и скорог уништења, поновног откривања у Старом двору у Београду. Слика/споменик је овде сагледана као симптом двеју различитих историјских политичких, друштвених и културних реалности које су је произвеле и унутар којих је она егзистирала.

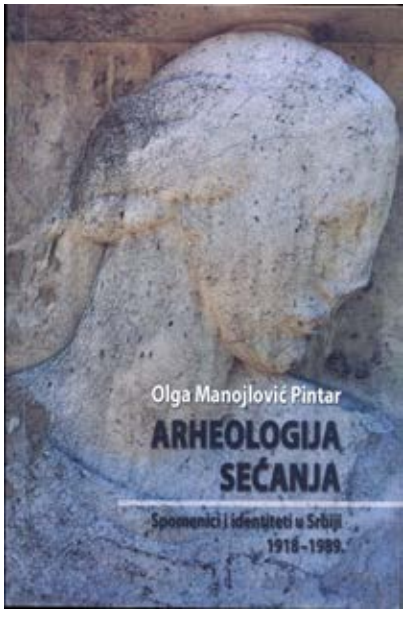
Књига која је пред нама је сложено замишљена и детаљно проучена студија чији се широки интелектуални хоризонт потврђује импресивном референтном литературом. Посебну вредност књиге чини теоријска анализа аутора о произвољностима интерпретације и улоге самог истраживача/тумача слика. Лишавајући се уско схваћене детерминисане одговорности, аутор студије се не само ослобађа дисциплинарних ограничења већ и себе као истраживача излаже анализи, отварајући

се према читаоцима и представљајући јединствену појаву у нашој средини. Писана лепим стилом, богато илустрована, са ефектно решеном насловном страном, књига др Игора Борозана пружа нове увиде у споменичку културу отварајући и данас веома актуелна питања културе сећања и интерпретације уметничких дела.

*Катарина М. Митровић*
*Историјски музеј Србије, Београд*
*katarinamit1974@gmail.com*

UDC 316.75(497.11)"1918/1989"
94(497.11)"1918/1989"

# Olga Manojlović Pintar, *Arheologija sećanja: Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*, Čigoja i Udruženje za društvenu istoriju, Beograd 2014.




У издању Удружења за друштвену историју и Чигоја штампе из Београда, средином 2014. године објављена је књига *Археологија сећања: Споменици и идентитети у Србији 1918–1989*, историчарке др Олге Манојловић Пинтар, научне сараднице из Института за новију историју Србије у Београду. Ауторка је позната не само стручној већ широј јавности као посвећена научница која се бави проблемима из домена културне и друштвене историје. У фокусу њеног рада је споменичка култура XX века у Србији којој је и посвећена и ова књига.

Књига др Олге Манојловић Пинтар је прича о друштвеном животу споменика, не о споменицима *per se*. У питању је наратив који превазилази оквире различитих научних дисциплина кроз које смо навикли да споменике посматрамо: историје архитектуре и уметности, културне историје, историјске социологије. Иако је споменичка култура у Србији (која обухвата материјално наслеђе, тачније саме споменике, његов друштвени живот и политички значај) проблем који је привлачио пажњу бројних историчара у земљи и иностранству, до сада није било целовите студије која би различите споменике и меморијалне праксе анализирала као шире друштвене феномене и која би их повезала у један заокружен и целовит значењски оквир. Због тога је ова књига више него добродошла, јер не само да успоставља везу између различитих дисциплина и интерпретативних традиција кроз које се споменици тумаче већ отвара широко поље за разумевање њиховог конститутивног удела у међусобно прожетим процесима обликовања прошлости и успостављања колективних идентитета. У том смислу, књига може побудити велико интересовање не само историчара, и не само интересовање стручне јавности, већ и шире читалачке публике.

Необичан наслов књиге: *Археологија сећања*, посве је симптоматичан за ауторкин теоријски приступ и интерпретативни поступак и представља много више од пригодно срочене и звучне фразе. Ако је археологија научно проучавање активности човека у прошлости кроз студију његових артефаката, односно материјалне културе, онда „археологија сећања" говори о једном, есенцијално важном аспекту у животу људи и заједница који обично измиче стандардном фокусу усмереном на артефакте прошлости. У свом утицајном делу *Од предмета до текста* (2002), Бјернар Олсен анализирао је теоријске перспективе археолошких истраживања, обухватајући својим погледом не само простор и време тзв. преисторијских култура већ читаву историјску стварност. Правећи разлику између традиционално схваћене археологије, која материјалну стварност разуме као скуп предмета,

од савремене археологије која у материјалним артефактима препознаје текстове и покушава да их прочита и разуме, Олсен је искорачио из крутих дисциплинарних оквира и археологију још чвршће сместио у поље хуманистичких дисциплина, истргнувши је, с једне стране, из ригидне позитивистичке парадигме, као и мање или више крутих оквира појединих дисциплина. Управо се на овом заокрету и темељи студија о споменицима ауторке др Олге Манојловић Пинтар. Наиме, споменичка култура XX века у Србији у овом рукопису нашла се под својеврсним археолошким захватом, у коме су, у одређеној мери, престале да важе процедуре, типолошки или стилски обрасци, и развијене таксономије традиционалних дисциплина које споменике разумеју само као аутентичне материјалне трагове културе настале као рефлексија друштвене стварности. Истовремено, ауторкина студија отвара питање идеолошких образаца и друштвених норми, као и културе сећања, изван уобичајених аналитичких фокуса, указујући на то да споменици – односно начин како их различите заједнице разумеју и тумаче, те како се путем њих уписују у оно што би Едвард Шилс назвао трансцендирање персоналних искустава и уписивање у искуства „вишег реда“ – нису само елементи историјског пејзажа, већ идеолошки агенси којима се обликују разнолики друштвени идентитети.

Дијахронијски опсег анализе обухвата период тзв. кратког двадесетог века у Србији, који је уједно период развоја југословенске идеје и њених различитих метаморфоза. Темељи међаши тог бурног и по многим својим аспектима изузетно комплексног времена, који уједно представљају кључне каменове у овој књизи, свакако су Први и Други светски рат. У средишту ауторкиног фокуса су конструисање, диференцијација и разградња сећања на ове кључне историјске догађаје, који не само да су одредили глобалне оквире перцепције и интерпретације друштвене стварности и идентитета широм Европе и света већ су били темељно значајни за стварање, функционисање и, коначно, континуалну критику југословенских идеја и односа између националне и наднационалне идеје, партикуларног и патриотског, локалног и глобалног. Своју анализу ауторка темељи на посматрању споменика као одлучујуће важних чимбеника у успостављању историјске културе заједница – како националних тако и регионалних, локалних, система друштвених вредности и политичких идеологија. Препознајући неколико карактеристичних садржаја и функција споменичке културе: „Херојске узоре и мартирске идеале“, „Национализацију смрти“ те низ топоса југословенског искуства („Очеви нације“, „Млади и снажни“, „Ратни другови“ и „Храмови и светилишта патриотизма“), ауторка систематично анализира споменике као интегралне агенсе друштвене производње различитих идеја. У контексту југословенског искуства у Србији, ове идеје обухватају питање националних и регионалних привржености, наднационалних савеза (без обзира разумеју ли се они као интринсични или инструментални), еманципаторских идеала. С друге пак стране, посматра се успостављање култа националних вођа и хероизације жртве, инструментализација смрти, те конструисање идеје политичких савезника, националних генеалогија и сродништва.

Објављивањем књиге *Археологија сећања: Споменици и идентитети у Србији 1918–1989.* хуманистичке студије добиле су веома значајан прилог, тим пре јер ауторка овим својим делом указује на нужност искорачивања из дисциплинарних оквира и значаја целовитог разумевања историјске стварности и, посебно, поука које то разумевање може да подржи или оснажи. Најважнија вредност ове књиге, међутим, лежи у њеном синтезном карактеру и занимљивом покушају да се целовито и компаративно посматрање историјских искустава прве и друге Југославије – везаних пре свега за перцепцију и вредновање Првог и Другог светског рата у различитим историјским и друштвеним контекстима – спроведе кроз анализу споменика као дела материјалне културе.

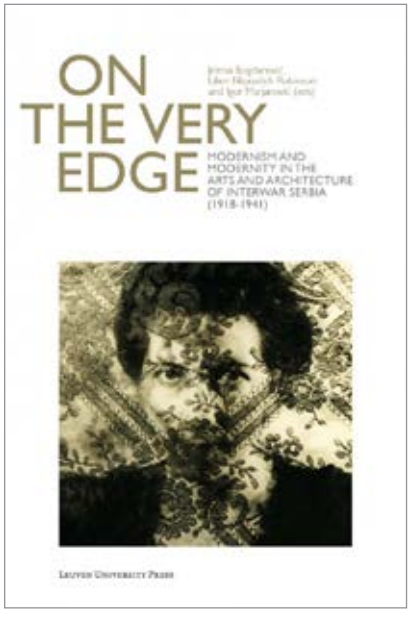
За жаљење је што опрема књиге није могла бити репрезентативнија и што енигматична Мештровићева *Сорбона* са њених корица није могла добити једнако квалитетне пандане међу пратећим илустрацијама – иначе скромним пре свега по броју, али и по речитости. Поред тога, за жаљење је и што књизи недостаје сажетак на енглеском језику у коме би били изнети барем основне тезе и аргументација. Тим пре што ауторкин методолошки приступ и поступак могу бити од интереса и за све оне иностране истраживаче чија професионална оријентација не лежи у оквирима садржаја ове

књиге, али који се занимају за проблеме споменичког наслеђа и његове интерпретације. Међутим, једноставан, прецизан и сликовит стил писања др Олге Манојловић Пинтар доприноси не само чињеници да се ова књига лако и са уживањем чита већ, у извесној мери, умањује неке од наведених пропуста.

*Александар Игњатовић*
*Универзитет у Београду, Архитектонски факултет*
*i.aleks@sbb.rs*

UDC 72(497.11)"1918/1941"

# Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson and Igor Marjanović (editors), *On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven University Press, Leuven 2014.




Leuven University Press in 2014 has published *On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, co-edited by Jelena Bogdanović, an assistant professor of Architectural History at Iowa State University, Lilien Filipovitch Robinson, professor of Art History at the George Washington University and Igor Marjanović, an associate professor of Architecture at Washington University in St. Louis. Following open, multidisciplinary methodological concept, publication brings together eminent scholars and researchers[1] who have contributed compelling essays on number of selected case studies, regarding the affirmation and reception of modernity and modernism in the visual arts, architecture, and literature of Serbia between two World Wars, the vibrant period when country became part of newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, in 1929 renamed Kingdom of Yugoslavia.

In the introductory essay *On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)* (pp. 1–29), Jelena Bogdanović elaborates the objectives that guided the editors, stressing that this volume seeks to recognize Serbia's own highly complex, often opposing, and unbalanced cultural landscape that existed "on the very edge" of modernist and geo-historical space – a landscape imbued with contradictions that has often puzzled some "Western" observers, and resulted in stereotypical (mis)representations of both Serbia and the Balkans (p. 2). Furthermore, in review of master narratives in presented case studies, author highlights number of dominant topics, from various artistic influences to status of female intellectuals. Bogdanović also provides deeper insight on main interwar historical circumstances in Kingdom. Reflecting on socio-political factors that affected Serbian arts and architecture she emphasizes the importance of

[1] Jelena Bogdanović (Iowa State University), Lilien Filipovitch Robinson (George Washington University), Igor Marjanović (Washington University in St. Louis), Miloš R. Perović (University of Belgrade), Jasna Jovanov (The Pavle Beljanski Memorial Collection and University EDUCONS, Novi Sad), Svetlana Tomić (Alfa University, Belgrade), Ljubomir Milanović (Serbian Academy of Sciences and Arts), Bojana Popović (Museum of Applied Art in Belgrade), Anna Novakov (Saint Mary's College of California), Aleksandar Kadijević (University of Belgrade), Tadija Stefanović (University of Belgrade), Dragana Ćorović (University of Belgrade), Viktorija Kamilić (independent scholar), Marina Djurdjević (Museum of Science and Technology, Belgrade), Nebojša Stanković (Princeton University), Dejan Zec (Institute for Recent History of Serbia).

Serbian geopolitical and cultural sphere regarding its modernist tendencies between regional and international identities.

In her essay *From Tradition To Modernism: Uroš Predić and Paja Jovanović* (pp. 31–61), Lilien Filipovitch Robinson discusses the work of two most prominent Serbian painters and contemporaries Uroš Predić (1857 – 1953) and Pavle Paja Jovanović (1859 – 1957). Predić and Jovanović initiated an accelerated period of change by playing a decisive role in shifting tradition-oriented Serbian painting decidedly towards European modernism (p. 32). At the same time, they provided a link between the traditions of the Balkan East and the European West (p. 57).

Author Igor Marjanović in *Zenit: Peripatetic Discourses of Ljubomir Micić and Branko Ve Poljanski* (pp. 63–84) positions the work of brothers Ljubomir Micić (1895 – 1971) and Branko Ve Poljanski (1897 – ?, probably 1940's) as a pioneers of Serbian 1920's avant-garde. Micić and Poljanski launched journal *Zenit* in Zagreb (1921), then moved to Belgrade (1923) and published *Zenit* until 1926. Established as a part of wider European movement of avant-garde journals, international references in *Zenit* included noted projects from Germany, France, the Netherlands and other countries (p. 67). Marjanović focuses on Micić's and Poljanski's literary contribution, their ability to collect, edit and disseminate new ideas (p. 81) and perceives their travels and visits (Belgrade, Zagreb, Ljubljana, Paris, Prague, Berlin) as major forces of modernizing process.

Miloš R. Perović in his essay *Zenitism and Modernist Architecture* (pp. 85–96) continues to examine the theme presented in Marjanović's text. Regarding international reception of *Zenit*, and its importance, author emphasizes that number of well-known artist and architects published their work in the journal. One of the first publications of Vladimir Tatlin's project *Monument to the Third International* was in *Zenit* in 1922 (p. 91). In the same year in *Zenit* was published Ozenfant's and Le Corbusier's essay on Purism from their journal *L'Esprit Nouveau* (p. 91) and in 1926 text on international architecture by Walter Gropius (p. 93). Jo Klek presented his designs *Zeniteum I* and *Zeniteum II* in 1924, and programmatic text of Zenitist architecture was issued in number 37 (p. 92).

In *The "Oblik" Art Group, 1926–1939* (pp. 97–114), Jasna Jovanov evaluates the transformative role *Oblik* (*Form* in Serbian) had for Serbian interwar art scene and cultural life. Branko Popović, Jovan Bijelić, Petar Palavičini, Sava Šumanović, Petar Dobrović, Veljko Stanojević, Toma Rosandić, Sreten Stojanović, and Marino Tartalja (p. 98) founded the group in 1926, many artists later joined. Strongly oriented toward contemporary art scene, especially Parisian, the group, on the other hand, did not neglect the traditional values of their own peoples (p. 111). *Oblik* held 16 exhibitions in Belgrade, Split, Skopje, Sarajevo, Zagreb, Ljubljana, Banja Luka, Sofia, Prague, Plovdiv, and Thessaloniki (p. 98) and was active until the Second World War.

The next four chapters of the book are addressing the women as subjects of study, exploring the status of female artists and intellectuals in Serbian society during the interwar period. Author Svetlana Tomić in *The Travel Writings of Jelena J. Dimitrijević: Feminist Politics and Privileged Intellectual Identity* (pp. 115–133) brings to light the role of Jelena J. Dimitrijević (1868 – 1945), arguably the first Serbian travel writer (p. 117). In her many books, Dimitrijević, who travelled to Africa, Asia and America, addressed the question of women's position in various societies and cultures. Her communication overcomes the stereotypical opposition of accepting and pushing away the strange and unknown (p. 126) allowing her to study identity of Serbian women in relation to the "Other".

In following essay, *Cover Girl: Envisioning the Veil in the Work of Milena Pavlović-Barilli* (pp. 135–150) author Ljubomir Milanović analyzes the work of Milena Pavlović Barilli (1909 – 1945). Author argues that Pavlović Barilli's appropriation of historical iconographical traditions, classical and renaissance art, and contemporary popular culture was not an influence or quotation, and represented a complex process of appropriation and transformation in a bid for self-actualization (p. 135). He focuses on a single element, Pavlović Barilli's veil, taken from the Western iconographical tradition, and still a common trope of femininity (p. 135). Set between tradition and modernity of interwar period, the veil symbolizes the screen, making the 'true' self-accessible only via the Other self, the public persona (p. 146).

Author Bojana Popović in her essay *Women and Applied Arts in Belgrade, 1918–1941* (pp. 151–165) explains how a small number of female artists influenced a change in Serbian society by shifting the applied arts from a feminine discipline akin to crafts, to a sphere of women's professional activities. Among the women who contributed this change were Vukosava Vuka Velimirović (1888 – 1965) accomplished sculptor, and Margita Gita Predić (1894 – 1970) a sculptor and painter. Danica Kojić (1899 – 1975) an architect by education, worked as interior designer. She was wife and coworker of architect Branislav Kojić. Margaret Kofler was notable interior designer in Belgrade society, and Milica Babić was a costume designer. Katarina Mladenović (1887 – 1953) was textile artist. Mara Rosandić (1883 – 1954), the wife of sculptor Toma Rosandić, was photographer and painter. During this process, Belgrade's female artists accomplished to visually express female creativity and contribute to changing the status of the applied arts (p. 159).

An essay *Educating Girls: Women Architects and the Design of Three Schools in Belgrade, 1908–1938* (pp. 167–177) by Anna Novakov completes this insight into changing conceptions of women's position in private and public sphere by representing the work of two women architect Jelisaveta Načić (1878 – 1955) and Milica Krstić (1887 – 1964) who designed a series of schools in Belgrade. Jelisaveta Načić, the first Serbian female architect, in 1908 designed *Osnovna škola kralj Petar I* (*Peter I Elementary School*). Milica Krstić designed the *Second High School for Girls* (completed in 1932) and the *First High School for Boys (1936–1938).* As Novakov states, schools reflected architect's interest in equal educational opportunities for boys and girls, as well as the challenge of creating a clean and healthy learning environment (p. 170).

Six chapters in the volume treat aspects of Serbian interwar architecture and urban planning. The section opens with the essay *Expressionism and Serbian Architecture between Two World Wars* (pp. 179–200), jointly signed by Aleksandar Kadijević, and Tadija Stefanović, who bring a comprehensive overview of most important architectural achievements of Serbian Expressionism. Serbian architects from the early twenties to the outbreak of Second World War established two types of national Expressionism: Romantic (emphasized silhouette of the imaginative compositions, elements of Post-Secession and National Style), and Modernist (accented corners, breaking down the structure with rich plastic details) (p. 181). The authors analyze the work of Momir Korunović (1883 – 1969), the leader of nostalgic quest for a National Style in Serbian interwar architecture (p. 183), brothers Petar and Branko Krstić, Dušan Babić, Milan Zloković, Aleksandar Vasić, Branislav Marinković, Branislav Kojić, Josif Najman, Dragiša Brašovan and other prominent architects.

In her essay *The Garden City Concept in the Urban Discourse of Interwar Belgrade* (pp. 201–221) Dragana Ćorović explains that Sir Ebenezer Howard's (1850 – 1928) concept of *Garden City* reached Belgrade before First World War, and was promoted during interwar period by architects Jan Dubový, Branko Maksimović and journalist Slobodan Ž. Vidaković. Garden City type settlements, known as "colonies" were formed by joint action of a group of citizens with a similar professional and social background (p. 208): *Kotež Neimar* (begun in 1922), *Colony for Railroad Workers* (1925–40), *the Professors' Colony* (1926), and *the Clerks' Colony* (1926, 1931–33) – all in Belgrade, and *the New Colony* (1931, 1936–38) in Kragujevac.

Viktorija Kamilić in *The Professors' Colony – a Suburban Housing Project as an Example of Urban Development in 1920s Belgrade* (pp. 223–234) further explores *The Professors' Colony*, created as a private initiative by university professors with the support from the city (p. 223). The author explains historical, social and urban aspects of the colony development, initially designed 1926–27 as an interpretation of the Garden City concept by architects Svetozar Jovanović (1882 – 1971), Petar Krstić (1899 – 1991), and Mihailo Radovanović (1899 – 1973). Half a decade later, new homes (*Prendić* residence by arch. Milan Zloković and *Kobasica* residence by Krstić brothers) employed all the significan features of the Serbian interwar modern style (p. 231).

In the essay *Architect Brothers Petar and Branko Krstić* (pp. 235–245) author Marina Djurdjević documents Petar and Branko Krstić's architectural oeuvre, from sketches and competition projects to major buildings: *the Agrarian Bank Palace* (1931–34), *the Iguman's Palace* (1936–37) and *St. Mark's Church* (1930–39). Two distinguished Serbian architects moved skillfully within academicism, Byzantine style and

modernism (pp. 237–238), author argues, adding that they were also prominent members of Belgrade Group of Architects of Modern Movement and their contribution to Serbian modernism has to be acknowledged.

Nebojša Stanković in *Niška Banja: Modern Architecture for a Modern Spa* (pp. 247–268) explores interwar urban development of Niška Banja, that has been known for its thermal springs since at least the 2nd century AD (p. 248). In the period 1927–1941 became a modern spa with *the New Bathhouse* (1935), hotels, number of private villas and residences. Reflecting on functionality and modesty of design, appropriate to the requirements of public health and therapy, Stanković emphasizes non-radical, domesticate modernism (close to both Art Deco and Neue Sachlichkeit) (p. 246).

The last essay by Dejan N. Zec entitled *Money, Politics, and Sports: Stadium architecture in Interwar Serbia* (pp. 269–287) deals with development of sports architecture. By 1914 soccer was by far most popular sport in Serbia (p. 270), and first modern European stadiums in Belgrade were *Jugoslavija* (1927) and *B.S.K.* (1929). At the same time pan-Slavic *Jugoslovenski sokolski savez (Yugoslav Soko Association)* was active in promoting idea of "integral Yugoslavism" and building stadiums throughout Yugoslavia. By the end of the decade, the political situation was radically changed. German Werner March (1894 – 1976), the architect of Berlin Olympic Stadium was selected for the building of the Belgrade Olympic Stadium. The proposed project provoked a storm of criticism from Yugoslavian architects and engineers, but the outbreak of the Second World War has stopped the project.

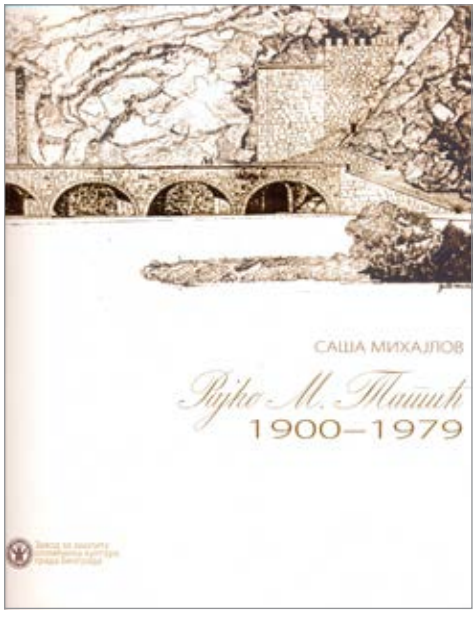
The volume concludes with bibliography, list of contributors, illustration credits and index. All essays have number of images reproduced in gray scale. The cover page shows photograph of Milena Pavlović Barilli with veil by Carl van Vechten.

In the history of Serbian art and architecture, interwar period was the time of innovation and fundamental restructuring of form. Essays assembled in this book present those knotty and diverse varieties of Serbian modernism between modern and traditional identities that flourished in interwar Serbia. Set "on the very edge" of Europe, presented modernist framework of visual, literary and intellectual ideas brings new perspective, and still calls for further detailed studies. Written in functional language with many references regarding further readings, *On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, will find readership among architectural historians, architects, urban planners, designers, critics, and others motivated for insight into Serbia between two World Wars. This book will be valuable resource and serve as point of departure, not only to the study of interwar Serbian arts, architecture and literature, but to the continuing venture of exploring the history of European modernism(s) in a broader cultural context.

*Aleksandra Ilijevski*
*University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art*
*ailijevs@f.bg.ac.rs*

UDC 725.144(497.11 Beograd)(036)

# Saša Mihajlov, *Rajko M. Tatić 1900 – 1979*, Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments, Belgrade 2013.




It was in the Autumn of the year 2013 when the Institute for Protection of Cultural Monuments, has released and promoted at the International Book Fair in Belgrade a long waited representative monograph *Rajko M. Tatić 1900 – 1979* written by Saša Mihajlov, an art historian and expert associate of this prominent city institution in the field of research and valuation of immovable, sacral and profane architectural heritage. This book has emerged as a result of the author's dedicated and comprehensive historiographical study of the architectural opus of Rajko M. Tatić, one of the prominent and the most fruitful authors of Serbian twentieth century architecture. The author provides invaluable insight of Tatić's interesting life and overall oeuvre at 249 pages of thematically systematized, chronologically organized and lavishly illustrated text.

Within the introductory pages (pp. 7–16) Saša Mihajlov draws a reader's attention to the fact that the architecture of Rajko Tatic has been to some extent displaced and marginalized from the central focus of the researchers in spite of the abundance of his accomplished buildings. She further points out to the less known fact about Rajko Tatić's involvement in the field of preservation of cultural heritage, open critical discussions and his passionate endeavours for protection of copyright in architecture of our region. These opening chapters additionally provide a valuable overview of sources for understanding and exploring the life and architectural projects of Rajko Tatić as well as a critical evaluation of previous scholarly papers and popular presentations of his work. Mihajlov also clarifies the purpose and goals of her book, to trace comprehensively in one place creative span of Rajko Tatić's works and their multidimensional character that are understood and explained as barometers of cultural changes, style shifts and identity markers of Serbian twentieth century architecture.

Saša Mihajlov's primary concern is the artistically inspiring architecture and the architect's life, education and artistic development which induces the background for his skilful managing of highly imposed urban, communal, aesthetic and living standards. Meticulously documented and reported, the book offers a compilation of Rajko Tatić's projects which are logically divided in two large self explanatory sections *The Interwar Opus* (pp. 17–138) and *Opus after 1945* (pp. 139–210) that acts as a useful reference so that a reader could easily explore the provided text and visual material. Each object is discussed in a few pages with text featuring the design background as well as the project illustrations via plans, cross-sections, photos, elevations, drawings and sketches. Detailed in facts and analytical in interpretation, Mihajlov competently explains the featured projects along with a starting chapter setting out the historical founda-

tions from which the architect has evolved. She describes the influence of architect Tatić's family, mindset and especially formal training at the Technical Faculty in Belgrade not missing the opportunity to present the on – day architectural milieu and specific stylistic cross currents characteristic for the Serbian Interwar architecture.

Following the section on Tatić's education the text highlights 13 continuous years of his engagement in Municipality of Belgrade City, Technical Services Directorate. There, the author focuses on architect' dedication to the specialized design such as communal buildings, schools, hospitals, infrastructural facilities, parks and social institutions. She pinpointed the task for the monumental entrance and enclosure of the New Cemetery that has occupied the attention of Rajko Tatić for a whole decade. Furthermore, the author of the study distinguishes the architect's cooperation with architects Milivoje Tričković and Đorđe Lukić at the extensive project of the First Belgrade Fair.

The special attention is given to the active participation of architect Tatić in critical debates over current architectural disputes or arbitration of the competitions for important public buildings and projects such as Saint Sava's Temple, reconstruction of Slavija, Terazije and the Republic Square. Mihajlov in particular points out to the early involvement of Rajko Tatić in countless committees for protection and preservation of cultural heritage. In addition to the analysis of the particular buildings, the author expresses comprehensive familiarity with archival documents of the city authorities who closely followed each and every step of the construction of new or restoration of the older buildings, using both daily newspapers and periodical magazines of the twentieth century.

The special value of this study is the analysis of the projects that were not carried out as well as those private orders that were most often unsigned due to the exclusion of government officials from engagement in private bureaus and that thus remained unattributed. The revealed projects and critically reviewed attributions represent valuable contribution that will certainly encourage many further rewarding researches of the missing architectural heritage.

In the last segment of the Interwar period of Tatić's opus, Saša Mihaijov underlines his engagement as a court architect of Queen Marija Karadjordjević (pp. 125–138). Being a court architect implied many binding tasks and highly developed architectural skills. The relationship between patron and artist is an excellent ground for possible further development of this extremely inspirational topic.

World War II marked a radical turn in all fields of state and social activities. The newly established authorities called for the immediate implementation of new values. In a war-torn capital, the role of experienced architects in restoration of the destroyed and creation of new urban structures that were supposed to fit the requirements of new ideology and lifestyle of the upcoming inhabitants was immeasurable. In the opening subdivision of the following chapter, *Opus after 1945* (pp. 139–141), a reader is introduced with conflicting tendencies in contemporary architecture, reflections of the contemporary political order and relicts of the past traditions. The author detects divergences between desirable architectural language and actual practice providing invaluable insight into broader social context of the architecture of Yugoslavia at the beginning of the second half of the twentieth century. In this context, Mihajlov brings in a variety of different complex tasks that Tatić was given being the head of the newly established Communal Construction Company of the City of Belgrade. Special attention was given to the project of reconstruction of the edifice of Zemun Municipal Government (pp. 142–157), then Summer Theatre Stage in Topčider, and specially arranged sports and recreation complex centre *Pioneer City*. Furthermore, Mihajlov finds of particular importance the architect's raising interest in studying, elaboration and exploiting new building materials modernization construction process (pp. 192–195). The closing part of this chapter shifts to Rajko Tatić final working years as a head of the newly established Atelier *Project*. His immense experience and constant need to learn and improve the skills in design and construction process made him valuable member of this successful team that left behind numerous projects for health care centres, private homes, bank buildings, schools etc. His talent was internationally recognized when his team won the first prize for the preliminary design of the Presidential Palace in Beirut, Lebanon, in 1956.

In concluding chapter of her book, Saša Mihajlov closes her detailed study of the life and work of Rajko Tatić recalling to the complexity and skilfulness of this capable architect that were hidden beneath his unpretentious and quiet personality. An important addition to the general text is the *Catalogue* of the projects of Rajko Tatić (pp. 219–227). Neatly organized in chronological order with provided info on the sources of particular projects, this catalogue will be vital for the scholars engaged in research of twentieth century architecture and urban structures in our region and for all those interested in deeper insights of the objects involved. Saša Mihajlov is to be congratulated on creating an extensive monograph, brimming with ideas and analysis, addressing both highly institutional and wide audience. It's refreshing to find attractive yet elegant academic book design that effectively follows text and does not obstruct the reader. This book certainly sets the groundwork upon which architects, scholars and cultural observers can further reflect in their better understanding of the modern architecture in Sebia.

*Tijana Borić*
*University of Niš – Faculty of Arts*
*tijanaboric@hotmail.com*

UDC 726(100)(082)

# Esteban Fernández-Cobián, ed., *Between Concept and Identity,* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Пред нама је одиста интересантна књига са темом помало запостављеном у савременом архитектонском промишљању, иако није ништа мање провокативна него што је била некада. Штавише, црквено градитељство у савременом тренутку носи са собом значајна питања и потребу за константним промишљањем циљева и могућности овакве архитектуре. Иако, померено из жиже интересовања, где се некада налазило, религиозно стваралаштво још увек тражи да се о њему озбиљно размишља, о чему сведочи ништа мања потреба за религиозним објектима данас. Без обзира на то што се ова тема чини анахроном, несумњиво је да религиозни објекти и даље представљају један од саставних елемената опуса савременог архитектонског стваралаштва, те као такви, ништа мање, захтевају да им се посветимо са подједнаком озбиљношћу и интересовањем.

Књига о којој је овде реч јесте својеврстан зборник радова са међународне конференције одржане у периоду од 12. до 14. новембра 2009. године под насловом *Савремена религиозна архитектура. Између концепта и идентитета.* Како је реч о зборнику радова, јасно је да књига обилује различитим темама и приступима који се тичу религиозног архитектонског стваралаштва. У овом, ипак, кратком приказу, покушаћемо да дамо увид у битније теме, и питања којима су се аутори бавили, као и могуће закључке до којих су долазили. Теме приложених радова крећу се од основних концепата на којима почива религиозна архитектура, или би требало да почива у савременом стваралаштву, преко њене улоге у савременом урбаном контексту, до приказа различитих аутора или националних средина.

Потребно је истаћи да је највећи број аутора потицао из контекста римокатоличке цркве, те да су њихове теме и дилеме биле инспирисане овим контекстом. Ипак, ове теме и питања остају у највећој мери универзални и битни и за остало хришћанско стваралаштво а чак, у једној малој мери, и за религиозно стваралаштво уопште. Основна тема која се провлачи кроз све приложене радове јесте, пре свега, шта је то на чему би се савремено црквено градитељство требало базирати, односно, који су то концепти из којих би оно израстало.

За римокатолички свет од изузетног значаја је Други ватикански сабор који је донео одређене смернице за будуће религиозно стваралаштво, и који је уметницима омогућио велику слободу у њиховом раду. Ипак, то не значи да су сама питања, односно, циљеви религиозног стваралаштва, измењени. Они су остали исти, ако не и продубљенији, тако да се у великом броју радова са ове конференције управо разматра ова тема – шта би црквена грађевина данас требало да буде. Јасно је да се позивање на традицију често сагледава искључиво у обликовним оквирима, што са собом носи и одређене проблеме, као и странпутице. Међутим, поједини аутори су управо покушали да укажу

на то шта је у оквиру хришћанске традиције црквена грађевина представљала, а не како је изгледала. Аутори се овде слажу око неколико концепата који су уједно сродни и комплементарни, а који су од изузетног значаја за целокупно хришћанско архитектонско стваралаштво. То су, пре свега, црква као Христово тело, као Храм, односно као Небески Јерусалим (стр. 19).

Оно што ће поједини аутори истаћи јесте управо то да је, кроз библијска тумачења, Храм замењен Христовим телом, чиме црква постаје место спајања неба и земље, што је учинио и сам Христос кроз своју двоструку природу – божанску и људску (стр. 43), а што ће бити и сам Небески Јерусалим – својеврсно небо на земљи, односно вечно постојање у Христу. Ово је од изузетне важности, јер простор спајања неба и земље, односно простор креирања микрокосмоса, слике универзума у малом, јесте оно како је целокупно религиозно стваралаштво објаснио још Мирча Елијаде.[1] Овакво промишљање црквеног стваралаштва нас поставља на прави пут, односно указује на праву природу традиционалног црквеног градитељства, које надилази просте појавне облике. Сходно томе, истицано је да насловна опозиција концепта и идентитета не стоји, са закључком да концепт јесте идентитет. Ово се може чинити подједнако актуелно и у православном контексту, будући да ће Зизијулас као идентитет цркве управо видети „народ Божији сабран на једном месту, сједињен у личности Христовој у Светоме духу."[2]

Поједини аутори позиваће се управо на Елијадеа, са жељом да разлуче свето и профано. Занимљиво је то да ће, на овај начин, доћи до потребе за стварањем *места* (стр. 247). Ово је посебно значајно и интересантно, будући да је *неместо* постало стална референца савремене архитектонске теорије. Марк Оже назива неместима просторе отуђења, који настају као последице постиндустријског и умреженог информацијског друштва,[3] односно просторе које, у контексту Елијадеових тумачења, можемо видети као последицу свеобухватне десакрализације друштва.[4] Стога *место* заиста постаје битна категорија за промишљање у контексту религиозног стваралаштва уопште. И управо на овај начин можемо посматрати и тумачење изнесено на једном месту у овом зборнику које, не само од црквене архитектуре већ од архитектуре уопште, захтева инхерентну светост (стр. 209), јер управо је то оно што разликује религиозно од профаног код Елијадеа. Ова опозиција се одвија много више на релацији некад и сада, него на релацији тамо и овде.

Посебно се актуелним чине и разматрања позиције религиозне архитектуре у савременом урбаном контексту, односно у савременом глобалном друштву. Овде аутори истичу могућност архитектуре, као синтетичке уметности, да пренесе више порука одједном и да обједини управо сву комплексност захтева о којима је претходно било речи. Посебно је битно наглашавање потребе да она постане симбол, односно да се редефинише шта је то симбол и која је његова порука. Сходно томе, интересантним се чини тумачење да је црква простор тајне, место на ком је Бог близу, али је уједно и тајновит. Ово је битно управо из разлога што је симбол, како га види Јунг, за разлику од знака који се односи на нешто познато, само најбоља могућа, па тиме и најјаснија и најкарактеристичнија формулација неке, релативно непознате, ствари.[5] У контексту новог глобалног постиндустријског друштва, ово се чини посебно актуелним, с обзиром на чињеницу да се у савременој архитектонској теорији могу наћи апели за повратак симболичког карактера архитектуре како бисмо уопште били у могућности да сачувамо градове, јер постоји озбиљна могућност, како каже Мануел Кастелс, да ћемо живети у урбаном свету без градова.[6] Стога идеје изнете у овом зборнику да црква може бити *центар*, односно да може носити са собом *смисао* (стр. 317), не морају бити толико анахроне колико се могу чинити на први поглед.

---

[1] Мирча Елијаде, *Свето и профано*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003: 91–92.
[2] Јован Зизијулас, *Еклисиолошке теме*. Нови Сад: Беседа, 2001: 27.
[3] Марк Оже, *Неместа: Увод у антропологију надмодерности*. Београд: Круг, 2005.
[4] Елијаде, 97–98.
[5] Карл Густав Јунг, *Психолошки типови*. Нови Сад: Матица српска, 1978: 506–514.
[6] Manuel Kastels, „Prostor protoka, prostor mesta – Materijali za teoriju urbanizma informacionog doba." u: *Misliti grad*. Prir. Petar Bojanić i Vladan Đokić. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2011: 213–215.

С друге стране, овај зборник нуди увиде и у конкретно стваралаштво појединих аутора али и средина. За нас је овде, свакако, посебно занимљив презентовани чланак Александра Кадијевића и Мирослава Пантовића који обрађује савремено црквено градитељство Српске православне цркве. Аутори су, као већ осведочени познаваоци ове тематике,[7] на доста језгровит начин приказали све проблеме који су пратили развој српског црквеног градитељства. Кроз анализу контекста који је обликован различитим политичким тежњама (од оних креираних у социјалистичком друштву које је имало негативан став према овој врсти стваралаштва, до оних креираних потребом да се, управо кроз црквену архитектуру, створи посебан национални идентитет), аутори су покушали да објасне на који начин је настао обликовни језик архитектуре српских цркава на крају двадесетог и почетком двадесет и првог века. У анализи су посебно истакнуте Црква Св. апостола Луке у Скојевском насељу у Београду, Миладина Лукића, Црква Св. Василија Острошког на Бежанијској коси, Михајла Митровића, Црква Св. Димитрија у Новом Београду, Небојше Поповића, а посебно је истакнута и мала црква у Штипини Бранислава Митровића, као и капела на Бубњу изнад Ниша, архитекте Саше Буђевца. Битно место у раду посвећено је изградњи Храма Светог Саве, која још траје, као и стваралаштву Предрага Ристића.

Такође, зборник доноси увиде и у архитектуре других средине као што су Мађарска, Ирска, Италија или Шпанија, односно појединих аутора од којих се посебно истиче Дом Ханс ван дер Лан. Овај харизматични стваралац на пољу религиозне архитектуре посебно се истиче својим интересовањем за природу и својом идејом о архитектури као својеврсном продужетку природе. Он сву архитектуру види као *простор за живот*, где живот постаје нешто више од простог пребивања, а становање, односно обитавање, постаје изједначено са постојањем, блиско ономе како то види Хајдегер.[8] Овако архитектура уопште, не само црквена, постаје религиозна.

Књига је допуњена и двема дискусијама које су пратиле ову конференцију, а на којима су покренута значајна питања – шта би црква требало да представља, шта је концепт а шта идентитет црквене архитектуре, односно у којој мери би целокупну црквену уметност, која се несумњиво ангажује при стварању једне цркве, требало посматрати као јединствен процес који за последицу има једно свеобухватно дело. Сматрамо да ово последње питање може бити посебно битно за наш контекст, будући да живопис, иконе и други предмети религиозне уметности и даље играју кључну улогу у савременим православним храмовима.

Презентована књига носи посебну вредност за савремени контекст будући да обрађује тему која је помало скрајнута, а која, ништа мање, захтева пажњу, с обзиром на бројност религиозних објеката који константно настају у свету. Вредност ове књиге је, управо, у бројности приступа који су у њој заступљени, као и у различитим угловима посматрања материје. Оно што је посебно битно јесте то да књига доноси подједнако увид у концептуалне као и у практичне проблеме изградње једног религиозног објекта, али и то како се одређени концепт може претворити у реалан, грађени објекат. Оно што бисмо посебно истакли јесте свеобухватност и универзалност концепата који су пропагирани у радовима овог зборника, те способност аутора да оду иза појавног и искристалишу и презентују концепте који су то појавно креирали и који и нама данас могу, и морају, бити од пресудног значаја.

*Ђорђе Мандрапа,*
*Универзитет Унион у Београду, Академија лепих уметности у Београду*
*djordjemandrapa@gmail.com*

---

[7] Александар Кадијевић, „Савремено српско црквено градитељство – токови, истраживање и вредновање.“ *Новопазарски зборник* бр. 32 (2009): 149–163; Александар Кадијевић, „Три новије цркве Београда – три подстицаја развоју српског сакралног градитељства.“ *Наслеђе* бр. 11 (2010): 113–133.

[8] Мартин Хајдегер, „Грађење, становање, мишљење.“ у: *Теорија архитектуре и урбанизма*. Прир. Петар Бојанић и Владан Ђокић. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2009: 116.

UDC 72(497.16)”18/19”

# Adolph Stiller, Bojan Kovačević (eds.), *Montenegro. Kontrast. Landschaft. Architektur Kontext*, Müry Salzmann, Salzburg–Wien, 2013.

У склопу разгранате активности реномираног бечког кустоса Адолфа Штилера и његових сарадника са ексјугословенског простора, у новембру 2013. год. приређена је монографска изложба о новијој црногорској архитектури и урбанизму (средина XIX – почетак XXI века). Слојевиту поставку представљену у изложбеном центру бечког Шотенринга пратио је инструктивни двојезични немачко-енглески каталог, у коме је група позваних стручњака изнела ставове о одабраним темама.

Изложбом и публикацијом настављен је процес селективног историографског презентовања новијих градитељских феномена са ширег европског простора. После изложби о Лосу, Ханзену, Плечнику, Фуксу, Леонидову, Подреки и кући Тугенхат, али и о Београду, новијој румунској, словеначкој, пољској, бугарској, словачкој, албанској и украјинској архитектури, као тридесет и трећа у низу, уследила је изложба о црногорском неимарству. Као њен главни и најтрајнији резултат, изложбени каталог је привукао посебну пажњу стручне јавности.

Студиозно су га уредили аутори изложбе Адолф Штилер и београдски архитекта Бојан Ковачевић, уз помоћ групе координатора, истраживача и техничких асистената. Успешно сарађујући на изложби посвећеној моментима у архитектури Београда 2011. год. (коментарисаној у *ЗЛУМС* бр. 40), тандем искусних стручњака је понудио своје виђење црногорске продукције у обухватнијем временском раздобљу. Упркос чињеници да је на читавом ексјугословенском простору историографија новије црногорске архитектуре најмање развијена у кадровском и институционалном погледу, ангажовањем амбициозних тумача уредници су иницирали крупан искорак на херменеутичком пољу. Мудрим уредничким одабиром обезбедили су учешће аутора различитих генерација и методолошких усмерења.

Прегледни каталог са фотографијама у боји, употпуњеним основама појединих зграда, одељен је на више тематских целина. Осим репрезентативним грађевинама и водећим ауторским опусима, пажња је поклоњена урбаним и природним пејзажима Црне Горе. Уводну синтетичку студију по обичају је припремио Адолф Штилер (у којој се заложио за селективну проблематизацију грађе уместо за њену енциклопедијски доследну и свеобухватну презентацију), док је везе утицајног Пола Гадеа и браће Пере са Цетињем иницијално описао Ги Ламбер. О традиционалној кући Паштровића

писао је Владимир Вуковић, док се најискуснији црногорски историограф Божидар Милић осврнуо на проблеме урбанизма. Затим следи анализа архитектонског уређења црногорске престонице од 1870. до 1914. год. Горана Радовића, као и надахнути интервју Бојана Ковачевића са угледним архитектом Александром Кековићем. Потом следе осврт на грађу, белешка о ауторима, листа локација и индекс.

На веома комуникативан, али критериолошки усаглашен начин, аутори су осветлили различите периоде развитка новије црногорске архитектуре, инсистирајући на њиховој актуелизацији. Потенцирајући остварења знаменитих градитељки и градитеља, вештим дискурзивним „обмотавањем“ успели су да се концепцијски надопуне и прожму. Осим креативне фундаменте и ауторске међаше (Добровић, Злоковић, Вукотић, Радевић, Вукајловић и други), истакли су и крупне контрасте, недовршене идеје и лутања заступљена на црногорској градитељској сцени. О њој је са историјског становишта веома тешко говорити као изворној и аутономној, јер су њени утемељивачи претежно долазили из Италије, Русије, Хрватске и Србије.

Отуд и овај најновији кустоски резултат имплицитно подстиче осетљиву полемику о историјском идентитету новије црногорске архитектуре, због чега ће дуго бити актуелан. Но, одсуство валоризације Красновљевог удела у изградњи међуратне Зетске бановине, уз непомињање велелепног Храма Св. Василија Острошког у Никшићу и савремених грађевина Бранислава Митровића и Предрага Ристића, каталог чини донекле непотпуним. Али то знатније не умањује афирмативан утисак о понуђеној презентацији, поготово о закључцима изнетим у њеним расправним сегментима.

*Александар Кадијевић*
*Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*
*akadijev@f.bg.ac.rs*

# Именски регистар


Августин 60
Аврамовић, Димитрије (Avramović, Dimitrije) 109–120
Агатангел, београдски митрополит 158
Адамовић, Драшко 260
Азријел, Виктор Давид (Azriel, Viktor David) 247
Ајдуковић, Ж. 148
Акчан, Езра (Akcan, Esra) 323
Алберти, Р. 259
Албрехт (Albrecht), надвојвода 145, 148
Алгароти, Франческо (Algarotti, Francesco) 126
Алдобрандини, Пјетро (Aldobrandini, Pietro) 127
Александар, Д. К. 138
Алексић, Драган 316
Али, Хасан 271
Алто, Алвар (Aalto, Alvar) 236
Алфиревић, Ђорђе (Alfirević, Đorđe) ***321–334***
Алчати, Андреја (Alciati, Andrea) 95, 103
Амброзић, Катарина 315
Амер, Жером (Hamer, Jerome) 54, 60
Амерлинг, Фридрих фон (Amerling, Friedrich von) 114, 119
Ames-Lewis, Francis 96
Ана Палеолог (Anna Palaeologina) 351
Андервуд, Пол (Underwood, Paul) 16
Андернах, Фрајдберт (Andernach, Friedbert) 85
Андерсон, Бенедикт (Anderson, Benedict) 79
Андрејевић, Ђорђе Кун (Andrejević, Đorđe Kun) **259–264**
Андрић, Никола 149
Андроник II Палеолог (Ανδρόνικος Β' Παλαιολόγος / Andronikos II Palaiologos) 350
Аниж, Франта (Aniž, Franta) 174
Антешевић, Небојша (Antešević, Nebojša) ***225–242***
Антић, Ђорђе 173, 175, 176
Антић, Радомир 354
Антоан Новгородски (Antoine of Novgorod) 350
Аригони, Антонио (Arrigoni, Antonio) 131
Арнт, Е. А. (Arndt, E. A.) 138
Арсеније Чарнојевић (Arsenie Carnojevic), патријарх 262, 288
Арсеније IV Јовановић Шакабента, патријарх 84
Арсић, Ирена 111, 112
Арсић, Милош 355, 356
Арсић, Светомир Басара (Arsic, Svetomir Basara) 262, 293
Артос, Џон (Artos, John) 337
Асман, Алаида 156, 166
Атанасије, реметски игуман 101
Ацовић, Драгомир 98, 100, 102

Бабић, Гордана 13–17, 20, 23
Бабић, Душан (Babić, Dušan) 368
Бабић, Милица (Babić, Milica) 368
Бабић, Слободанка 355, 356
Бајаловић, Ђура (Bajalović, Đura) 246
Бајер, Тора Илин (Bayer, Thora Ilin) 337
Бајић, Мрђан (Bajić, Mrđan) 330
Бајрон, Џорџ Гордон (Byron, George Gordon) 123, 131
Бакић, Бакија 273, 275, 276
Бакић, Војин 312
Бакић Хајден, Милица (Bakić-Hayden, Milica) 204
Балш, Георге (Balş, Gheorghe) 195, 198, 200, 210
Банбари, Хенри Вилијем (Bunbury, Henry William) 68
Бар, Алфред (Barr, Alfred H. Jr.) 313
Барт, Ролан (Barthes, Roland) 343
Барух (Baruch) 24
Bastelaer, René Van 72
Бауер, Норман (Bauer, Norman) 93
Бачи, Микеле (Bacci, Michele) 350, 351
Бац, Ернст (Budge, Ernest) 31, 33, 38, 42
Бегић, Азра 316
Бедос Резак, Бриџит М. (Bedos-Rezak, Brigitte M.) 94
Бек, Божо 316
Бекер, Феликс (Becker, Felix) 122
Беклер, Георг Андреас (Böckler, Georg Andreas) 100
Бекман, Јуси (Backman, Jussi) 337

Бекман, Макс (Beckmann, Max) 260
Белобрк, Момчило (Belobrk, Momčilo) 249, 252
Беловић, Марина 17, 20, 58, 59
Белтинг, Ханс (Belting, Hans) 16, 261
Бељански, Павле 313
Бен Зви, Ехуд (Ben Zvi, Ehud) 24
Бенковић, Федерико (Benkovich, Federico) 124
Бентон, Тим (Benton, Tim) 213
Бентон, Шарлот (Benton, Charlotte) 213
Бергер, Џон (Berger, John) 185
Бергсон, Пол (Bergson, Paul) 190
Берлин, Исаија 337
Берлинер, Рудолф (Berliner, Rudolf) 85
Берса, Јосип 109
Бесаревић, Ристо 136, 137
Бетам, Џорџ В. (Betham, Georg W.) 336
Бешлин, Бранко 355, 356
Биговић, Радован (Bigović, Radovan) 204
Бијелић, Јован (Bijelić, Jovan) 311, 315, 367
Билинин, Виктор Константинович (Былинин, Виктор Константинович) 85, 86
Бихаљи Мерин, Ото 259, 263, 264
Благојевић, Божидар 174
Благојевић, Драг. 231
Благојевић, Љиљана (Blagojević, Ljiljana) 249, 329
Блау, Еве (Blau, Eve) 332
Блек, Џереми (Black, Jeremy) 71
Блунт, Ентони (Blunt, Antony) 84
Боатар, Луј Филипе (Boitard, Louis Philippe) 70, 76
Богдановић, Војислав (Bogdanović, Vojislav) 195
Богдановић, Јелена (Bogdanović, Jelena) ***195–210***, **366–369**
Богдановић, С. 276
Богичевић, В. 136, 138
Богуновић, Слободан Гиша (Bogunović, Slobodan Giša) 244, 246, 247
Бојанић, Јелена 293
Бојанић, Петар 374, 375
Бојић, војвода 273
Бојковић, Тереза (Bojković, Tereza) 13
Бојн, Џејмс (Boyne, James)
Бонар, Пјер (Bonnard, Pierre) **185–194**
Бонза, В. де 149
Бореан, Линда (Borean, Linda) 124, 126
Борис, престолонаследник 148
Борић, Тијана (Borić, Tijana) 218, 246, 251, ***370–372***
Борнер, Рене (Borner, René) 22, 61
Борозан, Игор (Borozan, Igor) 123, ***169–184***, **360–362**
Борхес, Хорхе Луис (Borges, Jorge Luis) 287, 288
Босе, Абрам (Bosse, Abraham) 100
Боца, Миле И. (Boca, Mile I.) ***135–154***
Бошњак, Срето 273
Брадић, Небојша 280
Брајан, Џошуа (Bruyn, Josua) 103
Брајовић, Саша (Brajović, Saša) 93, ***121–134***
Брандоан, Шарл (Brandoin, Charles) **65–80**
Бранкуши, Константин (Brâncuşi, Constantin) 266
Браун Шенфелд, Антун 148
Браун Штернек, Максимилијан 148
Брашован, Драгиша (Brašovan, Dragiša) 238, 239, 248–251, 368
Брејер (Breyer) 145
Брејц, Томаж 316
Бркић, Алексеј (Brkić, Aleksej) 249, 251
Броз, Јосип Тито 318
Бројгел, Јан (Brueghel, Jan) 260
Бројгел, Питер (Breugel, Pieter) 72
Бруде, Норма (Broude, Norma) 190
Бруер, Џон (Brewer, John) 66, 70
Брукс, Ен (Brookes, Anne) 96
Буђевац, Саша 375
Бујић, Јагода 354
Буковац, Влахо 138
Булајић, Зоран (Bulajić, Zoran) 327, 328
Булатовић, Драган 340–342
Буркерт, Валтер (Burkert, Walter) 218
Бутуровић, Ђенана 135

Вајгел, Јохан Кристоф (Weigel, Johann Christoph) 98, 99, 101
Вајс, Дана (Vais, Dana) 332
Вајсман, Ернест (Weissmann, Ernest) 238, 250, 251, 254
Вален, Огист (Wahlen, Auguste) 129
Валери (Valery, Antoine Claude Pasquin) 125, 129
Валеријус Максимус (Valerius Maximus) 131
Валтер, Анита М. (Walter, Anita M.) 218
Валтер, Кристофер (Walter, Christopher) 37
Валтке, Брус К. (Waltke, Bruce K.) 24
Валтровић, Михаило 140, 361
Ван Блемен, Јан Франс (van Bloemen, Jan Frans) 130
Ван Вехтен, Карл (van Vechten, Carl) 369
Ван дер Лан, Ханс (van der Laan, Hans) 375
Ваништа Лазаревић, Ева (Vaništa Lazarević, Eva) 245
Ванушић, Данијела 218, 220
Варнке, Мартин (Warnke, Martin) 169, 170, 178
Васиљев, Николај Васиљевич (Васильев, Николай Васильевич / Vasilyev, Nikolai) 249, 251
Васић, Александар (Vasić, Aleksandar) 368
Васић, Катарина 93
Васић, Павле 112–115
Вејл Кар, Анамарија (Weyl Carr, Annemarie) 349
Векијети, Емил (Vecchietti, Emil) 111
Велимировић, Вукосава Вука (Velimirović, Vukosava Vuka) 368

Велимировић, Николај (Velimirović, Nikolaj) 195, 196, 199, 203, 204, 210
Венијер, Федерико (Venier, Federico) 123
Верешчагин, Василиј Васиљевич (Верещагин, Василий Васильевич) 149
Верлен, Пол (Verlaine, Paul) 187
Вермер, Јоханес (Vermeer, Johannes) 266
Верније (Vernouillet) 187
Верспол, Франц Јоаким (Verspohl, Franz-Joachim) 176
Верховској, Роман Николајевич (Verhovskoj, Roman) **211–224**
Весел, Клаус (Wessel, Klaus) 15
Видаковић, Слободан Ж. (Vidaković, Slobodan Ž.) 368
Виденов, Ирина (Videnov, Irina) 253
Виђен, Иван (Viđen, Ivan) ***109–120***
Вијар, Едуар (Vuillard, Edouard) 190
Виктор Емануил, принц 149
Викторија I, краљица 149
Виламена, Франческо (Villamena, Francesco) 127, 128
Вилсон, Стефен (Wilson, Stephen) 57
Винтер, Џеј (Winter, Jay) 172
Виол ле Дик, Ежен (Viollet-le Duc, Eugène) 54
Висер, Арноуд (Visser, Arnoud) 96
Виталешхи, Лоренцо (Vitelleschi, Lorenzo) 109
Виталиотис, Јоанис (Vitaliotis, Ioannis) 13, 15
Витфилд, Сара (Whitfield, Sarah) 188, 190
Вишњић, Филип 278
Водопивец, Лујо 287
Возаревић, Лазар 315
Вознесенска, Ирина А. (Вознесенская, Ирина А.) 94, 97
Војводић, Драган 34, 61
Вокотопулос, Панајотис (Vokotopoulos, Panayotis) 349, 351
Волар, Амброас (Vollard, Ambroise) 187
Волска Конус, Ванда (Wolska-Conus, Wanda) 24
Воткинс, Николас (Watkins, Nicholas) 185, 188, 190, 192, 193
Вудро, Вилсон (Woodrow, Wilson) 195, 203, 206
Вујаклија, Лазар 312
Вујић, Јоаким 157
Вујичић, Рајко 31
Вујовић, Бранко 114, 116, 156, 163–166
Вујошевић, Милица (Vujošević, Milica) 327
Вукајловић, Слободан 377
Вуковић, Владимир 377
Вуковић, Горан 109
Вукотић, Вукота 377
Вукотић Лазар, Марта (Vukotić Lazar, Marta) 249, 327
Вуксан, Бодин 95
Вучинић, Здравко 272
Вучковић, Јован 111
Габелић, Смиљка 15–19
Гавриловић, Анђела Ђ. (Gavrilović, Anđela Đ.) ***13–30***
Гавриловић, Јован 112
Гагро, Божидар 316
Гадамер, Ханс Георг (Gadamer, Hans-Georg) 337
Гаде, Пол (Guadet, Paul) 376
Галиф, Жак Огистин (Galiffe, Jacques Augustin) 124, 129
Гамбета, Леон (Gambeta, Léon) 172, 174, 175
Гамулин, Грго 126
Гарашанин, Илија 112
Гаридис, Милтос (Garidis, Miltos) 35
Гварди, Франческо Лазаро (Guardi, Francesco Lazzaro) 124
Гвозденовић, Недељко 315
Гербрант, Ален (Gheerbrant, Alain) 218, 219
Герлах, Мартин (Gerlach, Martin) 96
Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) 280
Гиљфердинг, Александар (Гильфердингъ, Александерь) 140
Гине, Јерг (Dünne, Jörg) 170
Гинцел, Стефан (Günzel, Stephan) 170
Glasse, Hannah 69
Глендининг, Мајлс (Glendinning, Miles) 203, 204, 206
Глигоријевић, Бора 280
Глијем, Дејвид (Gliem, David) 194
Гњато, Рајко (Gnjato, Rajko) 195
Гоген, Пол (Gauguin, Paul) 190
Гођевац, Милутин 165
Гоја, Франсиско (Goya, Francisco Jose de) 260, 261
Голдсмит, Оливер (Goldsmith, Oliver) 76
Голубовић, Загорка (Golubović, Zagorka) 323
Голц, Д. (Golz, D.) 143
Гонзалес, Пабло Алонсо (Gonzáles, Pablo Alonso) 203, 206
Грабар, Андреј Николајевич (Грабар, Андрей Николаевич / Grabar, André) 13
Gravgaard, Anne-Mette 21
Гранжуан, Кејт (Grandjouan, Kate) ***65–80***
Граовац, Никола 356
Грбовић, Милорад (Grbovic, Milorad) 169
Грдинић, Никола 95, 96
Григорије Богослов 84
Григорије Никомидијски 84
Гринберг, Клемент (Greenberg, Clement) 318
Грозданов, Цветан 35
Гропијус, Валтер (Gropius, Walter) 367
Гро, Антоан Жан (Gros, Antoine-Jean) 260
Гросли, П. (Grosely, P.) 71
Growe, Bernd 185
Грујић, Сретен 228
Грчев, Кокан 234
Грчић, Мирко Д. (Grčić, Mirko D.) 195

Д'Арнакур, Рене (d'Harnoncourt, Rene) 313
Давидов, Динко 49, 98
Дали, Питер М. (Daly, Peter M.) 96
Дамјановић, Драган (Damjanović, Dragan) ***109–120***
Данило Пећки, патријарх 57
Данило II (Daniel the Second) 13
Даниловић, Биљана (Danilović, Biljana) 195
Даниловић, Душан (Danilović, Dušan) 195
Даниловић, Стеван (Danilović, Stevan) 195
Даничић, Ђура 20
Дафи, Мајкл (Duffy, Michael) 66
Де Полинвиј (de Polinville), маркиз 78
Дега, Едгар (Degas, Edgar) **185–194**
Декарт, Рене (Descartes, René) 177, 336, 338
Демковић, илочки губернатор 101
Демус, Ото (Demus, Otto) 15, 16
Денегри, Јерко 316
Дени, Морис (Denis, Maurice) 190
Денић, Миомир 280
Денк, Клаудија (Denk, Claudia) 93
Деполо, Јосип 316
Дерида, Жак (Derrida, Jacques) 336–338, 340, 341, 343
Дероко, Александар 114
Дероко, Иван (Јован) 114
Деспотовић, Јован 289–292, 295
Дефо, Данијел (Defoe, Daniel) 65
Ди Мајо, Елена (Di Majo, Elena) 122
Дивјак, Ксенија 311
Дидро, Дени (Diderot, Denis) 67, 339
Дијез, Ернст (Diez, Ernst) 15, 16
Дикерман, Едмунд (Dickerman, Edmund) 218
Димитрије, игуман 49
Димитрије Хоматијан (Δημήτριος Χωματηνός / Demetrios Chomatenos) 350
Димитријевић, Јелена J. (Dimitrijević, Jelena J.) 367
Димитријевић, М. (Dimitrijević, M.) 328
Димитријевић, Сергије 226
Димитријевић, Стеван 58
Димитријевић Марковић, Светлана (Dimitrijević Marković, Svetlana) 244
Димић, Љубодраг 170, 172, 176
Дионисије из Фурне (Dionysius from Fourna / Dionysius of Furna) 33, 38, 39, 47, 89
Дишен, Жан (Duchesne, Jean) 129
Дмитар из Липове 53–55, 57
Добријевић, Иринеј (Dobrijević, Irinej) 204
Добровић, Петар (Dobrović, Petar) 315, 367, 377
Доментијан 24, 60
Домије, Оноре (Daumier, Honoré) 260
Доналд, Дајана (Donald, Diana) 70
Дорословачки, Максимилијан (Doroslovački, Maksimilijan) ***335–346***
Драгић, Братислав (Dragić, Bratislav) 195
Драгић, Снежана (Dragić, Snežana) 195
Драговић, Љиљана 281
Дубови, Јан (Dubový, Jan) 249, 368
Дурковић Јакшић, Љубомир 122
Душанић, Смиља 54

Ђокић, Владан (Djokić, Vladan) 177, 180, 374, 375
Ђокић, Небојша 158
Ђорђевић, Драган 316
Ђорђевић, Иван М. (Đorđević, Ivan M.) 16, 21, 58, 59
Ђорђевић Јовановић, Александар Часлав 225, 233, 238, 242
Ђорђоне (Giorgione) 124
Ђуза, Петар (Djuza, Petar) 285, 286, 288, 289, 293–295, 305–309
Ђурђевић, Марина (Djurdjević, Marina) 366, 368
Ђурић, Боривоје (Đurić, Borivoje) 249, 251
Ђурић, Вељко 31–33, 35–38, 44
Ђурић, Војислав J. 14, 16
Ђурић, Никола 230
Ђурић Замоло, Дивна (Đurić Zamolo, Divna) 244, 247

Еберсолф (Ebersolf) 54
Едвард VII, краљ 149
Едвардс, Пјетро (Edwards, Pietro) 124
Еделсон, Ира (Edelson, Ira) 269
Елијаде, Мирча (Eliade, Mircea) 374
Емилијан Тимочки 175
Енсли Хатон, Изабел 276
Епифаније Кипарски 84
Еразмо Ротердамски (Desiderius Erasmus Roterodamus) 94, 96
Ердељановић Цурк, Славица 354
Ерлих, Хуго (Ehrlich/Erlih, Hugo) 250, 253

Жамбоки, Јанош (Johannes Sambucus) 96
Жерико, Теодор (Géricault, Théodore) 261
Жефаровић, Христофор 356
Жибер, Фабјен (Joubert, Fabienne) 349–352
Живанов, Драгојла 357
Живковић, Миодраг 266–269, 277
Живковић, Станислав (Živković, Stanislav) ***265–284***
Jolivet-Lévy, Cathérine 24, 349.
Жупанич, Нико (Županič, Niko) 195, 196, 198

Зец, Дејан (Zec, Dejan) 366, 369
Зидић, Игор 316
Зизијулас, Јован 374
Злоковић, Милан (Zloković, Milan) 238, 248, 250, 368, 377
Зола, Емил (Zola, Émile) 149

Зорица, Славко 111, 113
Зорн (Zorn) 21
Зунц (Zuntz) 21

Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik Johan) 149
Ивановић, Милан 14, 20
Ивачковић, Светозар (Ivačković, Svetozar) 246
Ивековић, Отон 149
Ивковић, Никола 117
Игњатовић, Александар (Ignjatovic, Aleksandar) 169, 170, 176, 217, 218, 234, 239, 247, 248, 322, ***363–365***
Илијевски, Александра (Ilijevski, Aleksandra) 195, ***366–369***
Илић, Божа 354
Илић, Бранко 356
Илић, Влада 228
Илић, Душан Тојага 273
Илић, Милош 226
Илић Чешљар, Теодор 82

Јакшић, Јасмина 355, 357
Јанарас, Христо (Γιανναράς, Χρήστος) 336, 343
Јанковић, Љубодраг Јале 266
Јанковић, Теодор 112
Јевремовић, Петар 341
Јеврић, Даринка 294, 295
Јеврић, Олга 268
Јевтић, Атанасије 61
Јевтић, Милорад Х. (Jevtić, Milorad H.) 252, 324
Јевтић, Михајло (Jevtić, Mihajlo) 196
Јелена, жена принца Виктора Емануила 149
Јелисавета, краљица и царица 147
Јефтимије Зигабен (Εὐθύμιος Ζιγαβηνός / Euthymius Zigabenus) 21
Јиречек, Константин 49
Јоаким Камераријус (Joachim Camerarius) 103
Јован, сликар (painter Jovan) 31, 41, 47
Јован Дамаскин 84
Јован Златоусти 84
Јован Критски (John of Kitros) 350
Јованов, Јасна (Jovanov, Jasna) 366, 367
Јовановић, Владан 314
Јовановић, Ђорђе (Jovanovic, Djordje) 171, 175
Јовановић, Коста (Jovanović, Kosta) 195, 196, 198–201, 210
Јовановић, Милан (Jovanović, Milan) 149, 247
Јовановић, Миодраг 112, 114, 164
Јовановић, Паја (Jovanović, Paja) 149, 367
Јовановић, Светозар (Jovanović, Svetozar) 368
Јовановић Видак, Викентије/Вићентије 88, 98
Јовановић Добротин, Зоран (Jovanovic Dobrotin, Zoran) 262, 263, 285, 286, 288, 289, 291–294, 302–304
Јованчевић, Слободан (Jovančević, Slobodan) 323
Јосић, Младен 311
Јосиф, скопски митрополит 232
Јосифовић, Владимир 265, 266
Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav) 374
Јуришић, Милош 212, 213, 215, 254

Каваљеро, Родерик (Cavaliero, Roderick) 123
Кавасила, Никола (Cabasilas, Nicolas) 60
Кадијевић, Александар (Kadijevic, Aleksandar) 162, 169, 170, 195, 200, 203, 216, 226, ***243–258***, 323, 355, 366, 368, 375, ***376–377***
Каје, Жан Пјер (Caillet, Jean-Pierre) **349–352**
Кајмаковић, Здравко 36, 43
Калај, Бењамин (Kállaj, Benjamin) 136, 139, 143, 145, 147, 153
Калиш, Ерин (Kalish, Erin) 195
Калноки, Густав (Kálnoky, Gustav Siegmund) 148
Калописи Верти, Софија (Kalopissi-Verti, Sophia) 349, 350
Камбел, Роберт (Campbell, Robert) 68–70
Камберовић, Хуснија 228, 234
Каменовић, Светозар (Kamenovic, Svetozar) 262
Камилић, Викторија (Kamilić, Viktorija) 366, 368
Каналето (Canaletto / Giovanni Antonio Canal) 124
Канинг, Дејвид (Cunning, David) 336
Канингтон, Филис (Cunnington, Phillis) 67
Каниц, Феликс Филип (Kanitz, Felix Philipp) 198
Кант, Имануел (Kant, Immanuel) 335, 337, 338, 342, 346
Капици, Кармело (Capizzi, Carmelo) 15, 16, 20
Капицић 136
Капф, Дитер (Kapff, Dieter) 89
Карађорђе 273, 275
Карађорђевић (Karadjordjevic), династија 171, 172, 204, 211, 220, 223, 226
Карађорђевић, Александар / Александар I Ујединитељ (Karadjordjevic, Alexander / Aleksander I Unifier) 112, 174, 176, 177, 219, **225–242**
Карађорђевић, Марија (Karadjordjevic, Marija), краљица 227, 371
Карађорђевић, Петар I, краљ 112, 149, 219, 273, 276
Карађорђевић, Петар II, краљ 227, 231
Карађорђевић, Томислав, принц 230
Каралејић, Зоран 294
Карановић, Бошко 270, 311
Караџић, Вук Стефановић 20
Карл Лудвиг (Karl Ludwig, Elector Palatine) 101
Касалица, Владислав 165
Касирер, Ернст (Cassirer, Ernst) 337
Casole Nicholas/Nektarios 350
Кастелс, Мануел (Castells, Manuel) 374
Кацари, Константина (Katsari, Constantina) 217

Квадри, Антонио (Quadri, Antonio) 125
Кверини (Querini) 126
Кековић, Александар 377
Келемен, Борис 316
Кемпфер, Франк (Kämpfer, Frank) 58
Кертис, Пенелопи (Curtis, Penelope) 179
Кестлер, Андреас (Köstler, Andreas) 176
Кецмановић, Илија 135
Килибарда, Весна 122
Килијан, Филип Андреас (Kilian, Philipp Andreas) 85, 87
Кићевић, Б. 43
Кичер, Патриша (Kitcher, Patricia) 335
Клатон, Џорџ (Clutton, George) 96
Клејтон, Тимоти (Clayton, Timothy) 67
Клементс, Роберт (Clements, Robert) 87
Кљајевић, Јована (Kljajević, Jovana) ***155–168***
Книпинг, Џон Батист (Knipping, John Baptist) 84
Кобилица, И. 149
Ковачевић, Бојан (Kovačević, Bojan) 251, ***376–377***
Ковачевић, Јеротеј 117
Ковачевић, Љубомир 60
Којић, Бранислав (Kojić, Branislav) 247, 249, 368
Којић, Даница (Kojić, Danica) 368
Којић, Љубинка 41, 43, 44
Кокот, Еуген 286
Коларић, Миодраг 113, 114, 156, 157, 260
Коли, Линда (Colley, Linda) 74
Коменијус, Џон (Comenius, John A.) 99
Комнин (Komnenian), династија 350
Комнин Дука (Comnenus Ducas), династија 351
Кондоски, Дмитар 286
Коперник, Никола (Mikołaj Kopernik / Nicholas Copernicus) 94
Кораћ, Војислав (Korać, Vojislav) 14, 16, 38, 44, 58, 201
Коруновић, Момир (Korunović, Momir) 203, 368
Косановић, Сава 111
Косгроу, Е. Д. (Cosgrove, D. E.) 219
Кословски, Петер (Koslowski, Peter) 337
Костић, Драган 291, 294
Костић, Мирослава (Kostić, Miroslava) ***81–92***, 93, 97
Кофлер, Маргарет (Kofler, Margaret) 368
Коцјан, Ана ***358–359***
Кошар, Руди (Koshar, Rudy) 172
Кошчевић, Желимир 316
Крањчевић, С. С. 139, 153
Красица, Абдул 273
Краснов, Николај Петрович (Краснов, Николай Петрович) 377
Краус, Јохан Улрих (Kraus, Johann Ulrich) 81, 86, 87, 91
Крешини, Јакопо (Crescini, Jacopo) 125
Кригер, Јохан (Krieger, Johann) 160
Кронер, Хр. (Kröner, Hr.) 149
Крстић, Александар 216
Крстић, Бранко (Krstić, Branko) 368
Крстић, Ђорђе 361
Крстић, Милица (Krstić, Milica) 368
Крстић, Петар (Krstić, Petar) 368
Крунић, Спасоје (Krunić, Spasoje) 324, 325
Ксингопулос, Андреас (Ξυγγόπουλος, Ανδρέας / Xingopoulos, Andreas) 16
Куба, Л. (Huba, L.) 138
Кубе, И. 140, 143
Кудуз, Иван 286
Кузманић, Андреја (Kuzmanić, Andreja) 332
Кукуљевић Сакцински, Иван 113
Кулић, Бранка 88, 93
Кулић, Ратомир 93
Кулмер, Фердинанд 286
Куљић, Тодор 170
Купелвајзер, Леополд (Kupelwieser, Leopold) 114, 119
Купер, Роберт (Cooper, Robert) 336
Кусовац, Никола 289

Лав VI Мудри (Leo the Wise) 20
Лавић, Л. 138
Лазар Хребељановић, кнез 58, 60
Лазаревић, Бора (Lazarevic, Bora) 172, 179
Лазаревић, Бранко (Lazarevic, Branko) 179
Лазаро, Клаудија (Lazzaro, Claudia) 217
Лазић, Мирослав 83, 157, 158, 160, 162
Лазовић, Зоран (Lazović, Zoran) 330, 332
Лакић, Данијела (Lakić, Danijela) 323
Ламбер, Ги 376
Ланг, Август 160, 161
Ларун, Марселус (Laroon, Marcellus) 76
Лафранкони, Марко (Lafranconi, Marko) 122
Ле Ко, Жерар (Le Coat, Gérard) 87
Ле Корбизје (Le Corbusier) 247, 367
Леко, Јован 228, 231
Леман (Lehmann) 13
Леонидов, Иван Иљич (Леонидов, Иван Ильич) 376
Леонтије, монах 49
Леополд Салватор, надвојвода 148
Лесек, Мирјана 81
Лесинг, Готхолд Ефрајм (Lessing, Gotthold Ephraim) 262
Лесинг, О. (Lesing, O.) 149
Либенвајн, М. (Libennwein, M.) 149
Либшнер, К. (Liebschner, K.) 149
Лијангјонг, Ву (Liangyong, Wu) 332
Линкерова, А. (Lynkerova, A.) 149
Липарини, Лудовико (Liparini, Ludovico) 122
Ловија, J. (Löwia, J.) 149
Лос, Адолф (Loos, Adolf) 376

Лоски 336
Лот, Андре (Lhote, André) 190
Лоц, К. 149
Лубарда, Петар 315
Луј XIV (Louis XIV) 177
Lucchesi-Palli, E. 15
Лукић, Ђорђе (Lukić, Đorđe) 371
Лукић, Миладин 375
Лукић, Мирјана (Lukić, Mirjana) 328
Лукјен, Каспар 87
Лупис, Виниције Б. 109
Луфт, Себастијан (Luft, Sebastian) 337
Лучић, Бранислав 357

Мадиган Левенсон, Кевин (Madigan Levenson, Kevin) 89
Мађели, Паоло 280, 281
Мађото (Maggiotto / Francesco Fedeli) 126, 134
Мазарел 260
Мајбриџ, Едвард (Muybridge, Eadweard) 190
Мајендорф, Џон (Mayendorff, John) 58
Мајс, Џејмс Л. (Mays, James L.) 24
Мајсторовић, Мина 217
Макарт, Ханс (Makart, Hans) 149
Мако, Владимир (Mako, Vladimir) 327
Максимов, Катарина 357
Максимовић, Бранко (Maksimović, Branko) 170, 171, 368
Макуљевић, Ненад 114, 121, 123, 125, 140, 143, 149, 155, 170, 171, 218
Малаковић, Ј. 136, 138
Маларме (Mallarmé) 190
Мале, Емил (Mâle, Émile) 84, 89
Малић, Горан 149
Мамузић, Рајко 356
Манго, Сирил (Mango, Cyril) 15–17, 19, 20, 24
Манголић, С. 149
Мандић, Станко 177
Мандрапа, Ђорђе ***373–375***
Маневић, Зоран (Manević, Zoran) 248, 328
Манел, Стефен (Mennell, Stephen) 69
Манинг, Џон (Manning, John) 95
Манојловић, Мирољуб 157–159
Манфрин, Ђироламо (Manfrin, Girolamo) 124
Марej, Џон (Murray, John) 124
Марија Луиза, кнегиња 148
Маринковић, Бранислав (Marinković, Branislav) 368
Мариновић, Јован 112
Марјановић, Драгољуб 162
Марјановић, Игор (Marjanović, Igor) 366
Марјановић, М. 153
Марјановић Душанић, Смиља 57
Марк Вајнер, Темили (Mark-Weiner) 31, 32, 34, 35–44
Марковић, Арсеније (Marković, Arsenije) 81, 88, 91
Марковић, Иван Р. (Marković, Ivan R.) 248, 250, 253, 254
Марковић, М. 33, 34, 37–40, 42, 43
Марковић, Миодраг 16, 22
Марковић, Петар 102
Марковић, Предраг Ј. (Marković, Predrag J.) 247, 248
Марковић, Слободан (Marković, Slobodan) 322
Марковић, Срђан (Marković, Srđan) ***285–310***, ***353–354***
Марковић, Томислав 276
Маркуш, Зоран 316, 289
Мародић, Аксентије 117
Мароевић, Иво (Maroević, Ivo) 245
Мартиновић, Стеван (Martinović, Stevan) ***49–64***
Мартић, фра Грго 149
Марушић, Дарко (Marušić, Darko) 326, 327
Марушић, Миленија (Marušić, Milenija) 326, 327
Мах, Вернер (March, Werner) 369
Маршал, Ги Де ла (Marchal, Guy De la) 89
Масларић 261
Матвејев, Виктор (Матвеев, Виктор) 94
Матић Панић, Радмила 313, 314
Маџаревић, Тихобран 239
Медаковић, Дејан 60
Медић, Милорад 34, 38, 39, 42, 50
Медичи (Medici), породица 96
Медовић, Предраг 355
Медовић, Целестин 149
Мекданијел, Крег (McDaniel, Craig) 193
Мекдоналд, Мајкл (MacDonald, Michael) 337
Мекензи, Џон М. (Mackenzie, John M.) 125
Мекленбург Нојштрелиц, Јута (Mecklenburg-Strelitz, Jutta von) 149
Мелињи, Марта де (Méligny, Marthe de) 185–189, 191–194
Мереник, Лидија (Merenik, Lidija) 260, 261, 287, ***311–320***
Мерло Понти, Морис (Merleay-Ponty, Maurice) 344
Метакас 217
Метјуз, Џејн Тимкен (Matthews, Jane Timken) 15–18, 20, 21
Метлић, Дијана (Metlić, Dijana) ***185–194***
Мехмед-бег 226
Мештровић, Иван 218, 220, 364
Мије, Габријел (Millet, Gabriel) 16, 18, 35, 41, 195, 198, 200, 210
Микеланђело Буонароти (Michelangelo di Lodovico Buonarroti) 266, 268
Микетић, Мусо (Miketic, Muso) 262
Микитишин, Гроздана 357
Микић, Олга 355, 356
Миклош, Л. (Miklós, L.) 149
Микуж, Јуре 316

Миладиновић, браћа (Miladinović brothers) 252
Милакович, J. 153
Милановић, Љубомир (Milanović, Ljubomir) 366, 367
Милановић Јовић, Оливера 81
Милашиновић Марић, Дијана (Milašinović Marić, Dijana) 248, 249, 251, 252, 327, 328
Миленковић, Коста (Milenković, Kosta) 249, 251
Милетић, Вања (Miletić, Vanja) 253
Милетић Абрамовић, Љиљана (Miletić Abramović, Ljiljana) 252
Милић, Божидар 377
Миловић, Јевто 122
Милосављевић, Јосиф 157
Милосављевић, Пеђа 315
Милошевић, Слободан (Milošević, Slobodan) 323
Милуновић, Василије (Milunović, Vasilije) 252, 254
Милутин (Milutin), краљ 14, 16, 17, 25, 29, 207, 352
Миљковић, Дејан (Miljković, Dejan) 330, 331
Мингарди, Ђовани Батиста (Mingardi, Giovanni Battista) 124
Минић, Оливер (Minić, Oliver) 244, 247, 248
Минклер, Херфрид (Münkler, Herfried) 145
Миње, Жак Пол (Migne, Jacques Paul) 13, 20, 21, 24
Миодраг, Предраг 114
Мирковић, Лазар 49–54, 57
Мирковић, М. (Mirković, M.) 329
Muralt, Louis Beat 72, 76, 77, 79
Митровић, Бранислав (Mitrović, Branislav) 252, 254, 324, 329, 375, 377
Митровић, Владимир (Mitrović, Vladimir) 330
Митровић, Јован (Mitrović, Jovan) 330, 331
Митровић, Катарина М. (Mitrović, Katarina M.) ***211–224***, ***360–362***
Митровић, Митра 313
Митровић, Михајло (Mitrović, Mihajlo) 244, 251–253, 324, 375
Михаило II (Μιχαήλ Β' / Michel II), деспот 351
Михаиловић, Радмила 82, 85–87, 98, 99, 145
Михајло VIII Палеолог (Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος / Michael VIII Palaiologos) 350
Михајлов, Саша (Mihajlov, Saša) 212, 220, **370–372**
Михајловић, Драгољуб Дражa (Mihajlović, Dragoljub Draža) 324
Михајловић, Зоран 354
Мицић, Бранислав 316
Мицић, Љубомир (Micić, Ljubomir) 367
Мишић Пејовић, Јадранка **353–354**
Младеновић, Катарина (Mladenović, Katarina) 368
Мојовић, Драган 286
Моне, Клод (Monet, Oscar-Claude) 193
Монтгомери 279
Moncahty, Renée 190
Мор, Томас (More, Thomas) 96
Moravscik, Julius M. 336
Морган, Дејвид (Morgan, David) 97
Морсан, Борис (Morsan, Boris) 245
Мосаковски, Станислав (Mossakowski, Stanisław) 95
Мосингер (Mosinger) 145
Мосли, Чарлс (Mosley, Charles) 74
Мошини, Ђанантонио (Moschini, Giannantonio) 126
Мрвичка, И. (Mrvička, I.) 149
Мулићи, Муслим (Mulici, Muslim) 262
Мур, Хенри (Moore, Henry Spencer) 265, 266
Мурики, Дула (Μουρίκη, Ντούλα / Mouriki, Doula) 15, 16
Мурићи, Небих 286
Муршец, Вјекослав (Muršec, Vjekoslav) 250
Moose, George L. 172, 173, 179
Муха, Алфонс Марија (Mucha, Alfons Maria) 149

Најман, Јосиф (Najman, Josif) 219, 368
Нанић, Боривоје (Nanić, Borivoje) 251
Нанић, Мирко 24
Наполеон III 339, 280
Натансон, браћа (Natanson brothers) 190
Наумовић, Ружа 230
Начић, Јелисавета (Načić, Jelisaveta) 368
Негри, В. /Аугуста/ 149
Недељковић, Никола (Nedeljković, Nikola) 49, 58, 60, 64
Недељковић Пипер, Јелена 157
Недић, Светлана Б. (Nedić, Svetlana B.) 247
Немањић (Nemanjić), династија 59, 204, 207
Ненадовић, Павле 82, 84
Нерсесијан (Nersessian) 15
Несторовић, Богдан 157, 159, 163–165
Несторовић, Никола 219
Никола Месарита (Nicholas Mesarites) 16, 20, 21
Николајевић, Георгије/Ђорђе (Nikolajević, George/Đorđe) 109–116, 119
Николајевић, Миливоје 273
Николајевић, Петар (Ђорђе) 145, 146
Николајевић, Софија 112
Николајевић, Чедомиљ 112
Николети, Ђузепе (Nicoletti, Giuseppe) 126
Николић, браћа (Nikolić brothers) 247
Николић, Душан 266
Николић, Сергије 113
Нићифор I (Νικηφόρος / Nicephore I), цар 351
Нкиолес, Николаос (Γκιόλες, Νικόλαος / Gkioles, Nikolaos) 13, 15, 19
Новаков, Ана (Novakov, Anna) 366, 368
Новаковић, Марко 231
Новаковић, Стојан 31, 33
Нора, Пјер (Nora, Pierre) 170

Његош, Петар Петровић (Njegoš) **121–134**

Обрадовић, Доситеј 96
Обрадовић, Ј. И. (Obradović, J. I.) 248
Обреновић (Obrenovic), династија 171, 204, 219, 220, 223
Обреновић, Александар I, краљ 149
Обреновић, Милан, краљ 149, 360
Обреновић, Милош (Obrenovic, Milos), кнез 155–158, 165–168, 171, 172, 183, 212, 216, 219, 220
Обреновић, Михаило, кнез 219
Обреновић, Наталија, краљица 149
Овербек, Јохан Фридрих (Overbeck, Johann Friedrich) 114
Овидије (Ovidius) 130
Оволади, Калаволе (Owoladi, Kolawole) 337
Одавић, Ристо Ј. 150
Оже, Марк (Auge, Marc) 374
Озанфан, Амеде (Ozenfant, Amédée) 367
Олсен, Бјернар (Olsen, Bjørnar) 363, 364
Орбин, Мавро 58
Ориген (Ὠριγένης) 60
Орфелин, Захарија (Orphelin, Zacharia) **93–108**
Орфелин, Јаков (Orfelin, Jakov) **81–92**
Остојић, Тихомир 99–101
Отенфилд, Г. Р. (Ottenfeld, G. R.) 149
Откер, Луј (Hautecoeur, Louis) 13

Павловић, Алекса (Pavlović, Aleksa) 248, 250
Павловић, Благоје 265
Павловић, Брана 266
Павловић, Вера (Pavlović, Vera) 247
Павловић, Јанча 265
Павловић, Леонтије 57, 58
Павловић, Станимир (Pavlović, Stanimir) **265–284**
Павловић Барили, Милена (Pavlović Barilli, Milena) 315, 367, 369
Павон, Пилар (Pavon, Pilar) 131
Пајић, Сања 41
Паке, Валентино (Pace, Valentino) 350
Палавестра, Драгана 273
Палавестра, Предраг 135
Палавичини, Петар (Palavinčini, Petar) 250, 367
Палер, Љ. 215, 220
Палиурас, Атанасиос (Παλιούρας, Αθανάσιος / Paliouras, Athanasios) 35
Панајотиди, Марија (Panayotidi, Maria) 349
Панић, Вања 238
Панић, Драга 16, 17
Пановски, Ервин (Panofsky, Erwin) 95
Пантић, Мирослав 58
Пантовић, Мирослав 375
Пападопулос Керамеус, Атанасиос (Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Αθανάσιος / Papadopoulos-Kerameus, Athanasios) 17
Папамасторакис, Титос (Παπαμαστοράκης, Τίτος / Papamastorakēs, Titos) 15–18, 24
Паркер, Хенри Џон (Parker, Henry John) 23
Паскал, Блез (Pascal, Blaise) 177
Патерсон, Ричард Д. (Patterson, Richard D.) 24
Пашић, Никола 278
Пашић, Петар 280
Паштровићи, племе 376
Пашченко, Е. М. 59
Пејовић, Татјана 31, 41
Пени, Ђанфранческо (Penni, Gainfrancesco) 127
Пенкова, Бисерка (Penkova, Bisserka) 349
Пераћ, Јелена 216
Пере, браћа 376
Перишић, Владан 111
Перовић, Јовица Л. 113
Перовић, Милош (Perović, Miloš) 324, 366, 367
Персида, кнегиња 112
Петар Велики (Peter the Great), цар 84, 94, 173, 174
Петерсон Шевченко, Ненси (Peterson-Ševčenko, Nancy) 18
Петковић, Владимир 14, 20
Петковић, Сретен (Petković, Sreten) 31, 36, 40, 41, 44, 58, 59, 201
Петковски, Борис 316
Петрановић, Бранко 226
Петровић, Драшко 226
Петровић, Живко 115
Петровић, Зора 311
Петровић, Јелена 291
Петровић, Ксенија 121
Петровић, Надежда 315
Петровић, Никола I, краљ 121
Петровић, Тодор 165
Петровић Његош, Данило (Danilo), престолонаследник 149
Петронијевић, Радмила 50
Пешић, Бранко 272, 274
Пизано, Ђунта (Pisano, Giunta) 351
Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo) 295
Пинели (Pinelli) 126
Пинтар Манојловић, Олга (Pintar Manojlović, Olga) 172, 173, **363–365**
Пискаторе, Јан Фишер 87
Пјацета, Ђовани Батиста (Piazzetta, Giovanni Battista) 124
Пјер Валеријан (Pierre Valerian) 95
Плавшић, Никола (Plavsic, Nikola) 169, 171
Плечник, Јоже (Plečnik, Jože) 376
Подрека, Борис (Podrecca, Boris) 376

Подскаласки, Герхард (Podskalasky, Gerhard) 15, 25
Покришкин, Пјотр М. М. (Pokryshkin, Pyotr M. M.) 195, 200, 210
Покровски, Николај (Покровский, Николай) 84
Пол Отрантски (Paul of Otranto) 350
Полерос, Фридрих (Polleros, Friedrich) 218
Полок, Гризелда (Pollock, Griselda) 190
Полоцки, Симеон 86
Полсон, Роналд (Paulson, Ronald) 72
Пољански, Љубомир (Poljanski, Ljubomir) 367
Поповић, Бојан 31–37, 42–44
Поповић, Бојана (Popović, Bojana) 214, 215, 219, 249, 366, 368
Поповић, Бора 280
Поповић, Бранко (Popović, Branko) 367
Поповић, Георгије 82
Поповић, Даница 58
Поповић, Душан Ј. 49, 58, 60
Поповић, Љубица Д. (Popovich, Ljubica D.) 16
Поповић, Љубодраг 158
Поповић, Михаило 156
Поповић, Небојша 375
Поповић, Стеван 228
Портер, Рој (Porter, Roy) 70
Портер, Џејмс (Porter, James) 219
Правилова, Екатерина (Правилова, Екатерина Анатольевна / Pravilova, Ekaterina) 200
Прац, Марио (Praz, Mario) 95
Прегељ, Иван (Pregelj, Ivan) 312
Предић, Маргита Гита (Predić, Margita Gita) 368
Предић, Урош (Predić, Uroš) 117, 367
Премерл, Томислав 235, 237, 238, 240
Прерадовић, Дубравка (Preradović, Dubravka) 200, 203
Прешерн, Франце (Prešeren, France) 149
Продановић, Милета 287
Прокопије (Προκοπίου) 13
Просен, Милан (Prosen, Milan) 215, 249, 251
Протић, Милан Ст. 226, 228
Протић, Миодраг Б. (Protić, Miodrag B.) 260, **311–320**
Пруст, Марсел (Proust, Marcel) 190
Пуец, Ен (Puetz, Anne) 66
Пупин, Михајло (Pupin, Mihajlo/Michael) **195–210**
Пурковић, Миодраг 157
Путник, Владана 176, ***355–357***
Путник, Мојсеј 98
Пушкин, Александар Сергејевич (Пушкин, Александр Сергеевич) 149

Радевић, Светлана Кана 377
Раденковић, Миле 227
Радивојевић, Арсеније 82
Радич Поступовић 164
Радовановић, Ана 41
Радовановић, Јанко 41, 84, 89
Радовановић, Михаило (Radovanović, Mihailo) 368
Радовић, Горан 377
Радојковић, Бојана 49, 50, 53–55, 57
Радојчић, Светозар 55, 61
Радочај, Фрањо 311
Радујко, Милан 55, 61
Раичевић, Слободан 31, 35
Рајагопалан, Мриналини (Rajagopalan, Mrinalini) 203, 204, 206
Рајић, Јован 97
Рајнхард, Волф (Reinhard, Wolf) 89
Рајт, Роберт (Wright, Robert) 24
Ракић, Зоран 36, 40, 41, 44
Рафаел (Raffaello) 123, 126–130, 134
Рашић, Војислав В. 172, 173, 176
Рашковић, Александар 230
Ревеј, Етјен Ашил (Rèveil, Etienne Achille) 129
Рембрант (Rembrant) 149, 266
Ренан, Ернст (Renan, Ernest) 156
Рендић, Иван 149
Рени, Гвидо (Reni, Guido) 127, 129, 130, 134
Рибалд, Елизабет (Ribbald, Elizabeth) 69
Ригл, Алојз 339
Ризај, Скендер (Rizaj, Skender) 262, 288
Рикер, Ивон (Ricker, Yvonne) 176, 179
Рипа, Чезаре (Ripa, Cesare) 96
Ристић, Бора 267
Ристић, Душан 280
Ристић, Јелена (Ristić, Jelena) 324
Ристић, Марко 316
Ристић, Предраг 375, 377
Ристовић, Ненад 100
Ричардс (Richards) 130
Ричи, Себастијано (Ricci, Sebastiano) 124
Рјепин, Иља Јефимович (Репин, Илья Ефимович) 149
Робинсон, Џенефер (Robinson, Jenefer) 321
Роден, Франсоа Огист Рене (Rodin, François-Auguste--René) 268, 270
Романо, Ђулио (Romano, Giulio) 127
Ромило Раванички 58
Рос, Бернард (Ros, Bernard) 271
Росандић, Мара (Rosandić, Mara) 368
Росандић, Тома (Rosandić, Toma) 270, 311, 367, 368
Ростбиф, Жак (Roastbeef, Jacques) 77, 78
Рот, Карл пл. 148
Ротер Благојевић, Мирјана (Roter Blagojević, Mirjana) 247, 327
Рубенс, Петер Паул (Rubens, Peter Paul) 149, 266
Руварац, Димитрије 54, 111
Рупник, Иван (Rupnik, Ivan) 332

Русон, Џон (Russon, John) 335
Рух, Мартин (Ruch, Martin) 89

Савин, Егон 280
Савић, Вера С. 114
Савић, Виктор 15
Савић, Живана 160
Савић, Сава 160
Садерленд Богз, Џин (Sutherland Boggs, Jean) 189, 190
Сакић, Александар 266
Сакс, Џозеф Л. (Sax, Joseph L.) 338
Салихамиџић, Нусрет 286
Салиху, Агим 286
Самојлов, Григорије Иванович (Самойлов, Григорий Иванович / Samojlov, Grigorije) 251
Сандбај, Пол (Sandby, Paul) 66
Сантарканђели, Паоло (Santarcangeli, Paolo) 99
Сарти, Рафаела (Sarti, Raffaella) 71, 79
Свети Григорије Палама 336
Свети Максим Исповедник 336
Сед, Едвард (Said, Edvard) 123
Седгвик, Питер Р. (Sedgwick, Peter R.) 219
Сеисел, Јосип (Seissel, Josip / Jo Клек) 367
Сејер, Роберт (Sayer, Robert) 67, 76
Семађото (Semagiotto) 123
Серизје, Пол (Sérusier, Paul) 190
Сецијa, Б. Ч. 149
Силвер, Кенет (Silver, Kenneth E.) 217
Симић, Владимир (Simić, Vladimir) ***93–108***
Симони, Г. (Simoni, G.) 149
Симоновић Алфиревић, Сања (Simonović Alfirević, Sanja) ***321–334***
Скасриħ, В. 136
Скјавони, Натале (Schiavoni, Natale) 121–123
Смолчић Макуљевић, Светлана 17
Солкин, Дејвид (Solkin, David) 68, 70
Сосир, Фердинанд де (Saussure, Ferdinand de) 343
Сотиров, Иван 55
Soubre, H. 215
Софија, кнегиња Хохенбершка 148
Спаић, Горан 111, 114
Спајић, Александар (Spajić, Aleksandar) 324, 326
Спанг, Ребека (Spang, Rebecca) 68
Спахо, Мехмед 228, 234, 239
Спрингер, Керолајн (Springer, Carolyn) 89
Сремац, Стеван 266
Срећков 49
Стампали (Stampali) 126
Станимировић, Ивана (Stanimirović, Ivana) 13
Станисављевић, Петар 266
Станковић, Бора 266, 273
Станковић, Небојша (Stanković, Nebojša) 366, 369
Станковић, Раде 266
Станојевић, Вељко (Stanojević, Veljko) 367
Станојевић, Илија 149
Станојевић, Љубомир 149
Станојевић, Маринко 158
Станојевић, Тихомир 170, 172
Станчић, Донка 355–357
Стародубцев, Татјана 59
Стевановић, Бојана (Stevanović, Bojana) ***31–48***
Стевановић, Момчило 260
Стевић, Душан М. 161
Стефан Дечански (Stefan Dečanski), краљ 208
Стефан Немања, велики жупан 58, 59, 207
Стефан Раваничанин, даскал 49, 57
Стефан Урош I Немањић (Stephan I Uroš Nemanjić), краљ 207
Стефановић, Миливоје 228
Стефановић, Тадија (Stefanović, Tadija) 366, 368
Стефенс, Џорџ (Stephens, George) 77
Стилијан Зауца (Στυλιανὸς Ζαούτζης / Stylianos Zaoutzes) 20
Стојановић, Милица (Stojanović, Milica) 327
Стојановић, Сретен (Stojanović, Sreten) 367
Стојанчевић, Владимир 140
Стојкова, Ана (Stoykova, Ana) 33
Стојковић, Стојко 354
Стошић, Љиљана 87
Стратимировић, Стеван 111
Страхиња, поп и сликар (painter priest Strahinja) 31, 41, 44, 47
Суботић, Гојко 35
Суботић, Јован (Subotić, Jovan) 246
Suckale, Robert 85
Сунг, Ким Ил 269
Сунко, Дионис (Sunko, Dionis) 250, 252

Табаковић, Иван 315
Табачки, Миодраг 280
Танасијевић, Драган С. 49
Тартаља, Марино (Tartalja, Marino) 367
Тасић, Ђорђе 273
Татић, Рајко М. (Tatić, Rajko M.) 211, 214, 219–222, **370–372**
Татлин, Владимир (Tatlin, Vladimir) 367
Тахијаос, Антониос Емил 58
Телеско, Вернер (Telesko, Werner) 86
Теодора (Theodora), жена деспота Михаила II 351
Теодоровић, Арсеније 96
Теофил Антиохијски (Θεόφιλος ὁ Ἀντιοχεύς / Theophilus of Antioch) 20, 29
Терин, Реми (Terryn, Rémi) ***349–352***
Тесла, Никола 273, 278, 280

Тијар, Жан Мари (Tillard, Jean-Marie Roger) 61
Тијеполо, Ђовани Батиста (Tiepolo, Giovanni Battista) 124
Тиквеша, Халил 286
Thieme, Ulrich 122
Тимотијевић, Мирослав 58, 60, 81, 83–86, 88, 93–95, 97, 102, 143, 165, 174, 179
Тинтероу, Гери (Tinterow, Garry) 189, 190
Тинторето (Tintoretto) 260
Тирали, Андреа (Tirali, Andrea) 123
Тителбах, Владислав (Titelbach, Vladislav) 138
Тицијан (Tiziano Vecelli) 124, 149
Тишма, Александар 295
Тодић, Бранислав 14–17, 22, 41, 58, 201
Тодоровић, Јелена 98, 99
Томашевић, Александар 311, 317
Томеи, Алесандро (Tomei, Alessandro) 349
Томенковић, Светлана 35
Томинац, Јожеф/Јосип 114
Томић, Душан (Tomić, Dušan) 249
Томић, Светлана (Tomić, Svetlana) 366, 367
Томић Ђурић, Марка 35
Томовић 129
Тошовић, Бранко (Tošović, Branko) 321
Траиловић, Мира 280
Трајковић, Љубица Д. 225
Тресић, А. 153
Трифић, Томислав 286
Трифуновић, Ђорђе 60
Трифуновић, Лазар 316, 317
Тричковић, Миливоје (Tričković, Milivoje) 371
Трухелка, Ћиро 149
Тршар, Маријан 316
Турхан, Филиз (Turhan, Filiz) 123
Тутњевић 135

Ћатовић, Хилмија 294
Ћелић, Стојан 287, 311, 317
Ћетковић, Вјекослав 261
Ћирковић, Сима 14, 16, 38, 44
Ћировић, Ирена 123
Ћитаку, Шаип 286
Ћоровић, Драгана (Ćorović, Dragana) 366, 368
Ћоровић Љубинковић, Мирјана 49, 54, 55, 60
Ћосић, Божица 316
Ћосић, Стјепан 109
Ћурчић, Слободан (Ćurčić, Slobodan) 200, 201, 203

Убавкић, Петар 361
Усни-бег 226

Фарнезе (Farnese), породица 96
Фарсети, Филипо (Farsetti, Filippo) 126
Федели 126, 134
Фелдић, Драган 157, 158, 161, 163, 165
Фелс, Сигмунд (Fels, Sigmund) 148
Фердинанд, кнез 148
Фермижије, Андре (Fermigier, André) 190
Фернандез Кобијан, Естебан (Fernández-Cobián, Esteban) **373–375**
Фидија (Pheidias) 268
Филандра, Шаћир 228
Филиповић Робинсон, Лилијен (Filipovitch Robinson, Lilien) **366–369**
Фисковић, Цвито 126
Фихрих, Јозеф фон (Führich, Joseph von) 114, 119
Флашар, Мирон 122, 126, 129, 130
Фолгере, Пер Олав (Folgerø, Per Olav) 15
Фосалуца, Ђорђо (Fossaluzza, Giorgio) 131
Фостер Хан, Франсоа (Foster-Hahn, Françoise) 149
Фрешл, Карл (Fröschl, Carl) 149
Фрагнеш, Р. 149
Фрањо Асишки (Francis of Assisi) 350
Фрањо Јосиф I 145, 147, 148
Фрањо Јосиф II 145
Фрејганг, Вилхелм фон (Фреиганг, Василиј Иванович / Freygang, Wilhelm von) 122
Фремптон, Кенет (Frempton, Kenet) 236
Фролов, Анатолиј (Фролов, Анатолий / Frollow, Anatolii) 16
Фукс 376
Фурлан, Итало (Furlan, Italo) 349
Фуруновић, Зоран (Furunovic, Zoran) 262, 263, 285–291, 293, 294, 298–301
Фуруновић, Зорица 294
Фут, Семјуел (Foote, Samuel) 70,78

Хабзбург, династија 147
Хагеман (Hagemann) 143
Хадад, Ели (Haddad, Elie) 332
Хадерман Мисгвиш, Лидија (Haderman-Misguish, Lydie) 41
Хајдегер, Мартин (Heidegger, Martin) 337, 341–343, 375
Хајдук Вељко / Петровић, Вељко (Hajduk Veljko) 175, 176
Хаје, Марк (Hallett, Mark) 66, 70
Хајман, Тимоти (Hyman, Timothy) 188, 190–192
Ханзен, Теофил (Hansen, Theophil Edvard von) 376
Хант, Лин (Hunt, Lynn) 218
Хаскел, Френсис (Haskell, Francis) 88, 124
Хауард, Ебенезер (Howard, Ebenezer) 368
Хауенфелс, Терезија (Hauenfels, Theresia) 169, 170
Хауптман, Вилијем (Hauptman, William) 66
Хауптман, Герхарт (Hauptmann, Gerhart) 149
Хег, Карстен (Höeg, Carsten) 21

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 335–337, 340, 346
Хелд, Џејмс (Heald, James) 15, 19
Хенрик Фландријски (Henry of Hainaut) 350
Хераклит (Ἡράκλειτος) 336, 337
Хердер, Јохан Готфрид фон (Herder, Johann Gottfried von) 140
Херенда, А. Б. 217
Хесе, Микаел (Hesse, Michael) 170
Хеслинџер, Марк Р. (Hesslinger, Mark R.) 15
Хил, Роберт (Hill, Robert) 24
Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf ) 217
Хогарт, Вилијем (Hogarth, William) 72–75
Хорапол (Ὡραπόλλων) 95
Хорват Левај, Катарина 109
Хорман, Коста (Hörmann, Kosta) 135–139, 148, 150, 153
Хостетер, Вилијем Тејлор (Hostetter, William Taylor) 15, 16, 22
Хотек, Бохуслав (Chotek, Bohuslav) 148
Хотек, Вилхелмина рођ. Кински (Chotek, Vilhemina Kinsky) 148
Хрушчов, Никита Сергејевич (Хрущёв, Никита Сергеевич) 318
Хусерл, Едмунд (Husserl, Edmund) 337, 338, 342, 344

Цајс, Ђузепе (Zais, Giuseppe) 124
Цветковић, Бранислав (Cvetković, Branislav) 22, 23, 349, 351
Црнчић, Клемент 145

Чанак, Михаило (Čanak, Mihailo) 327, 330
Чанак Медић, Милка 22
Чангаловић, Мирослав 273
Чркић, Војко 231
Челебоновић, Алекса 122
Челебоновић, Марко 314
Чемерикић, Сима 266
Чеплин, Е. А. (Tcheplin, E. A.) 138, 140
Чиликов, Александар 31, 32, 35–37, 39, 41
Чолаковић, Родољуб 261
Чоловић, Бранко 111, 117
Чопич, Шпелца 316
Чупић, Симона (Čupić, Simona) ***259–264***
Чупић, Стојан 273, 274
Чучаковић, Љ. 228

Џамоња, Душан 266, 268
Џафо, Џевдет 286
Џејкоби, Дејвид (Jacoby, David) 350
Џексон, Томас Грејам (Jackson, Thomas Graham) 195– 200, 210
Џенкинс, Ромили (Jenkins, Romilly) 15, 19
Џонсон, Семјуел (Johnson, Samuel) 67
Џонсон, Филип (Johnson, Philip) 313

Шакота, Мирјана 49, 53, 54
Шапел, Венсан ла (Chapelle, Vincent la) 69
Шарата, Питер (Sharratta, Peter) 336
Шастел, Андре (Chastel, Andre) 338–340
Шаулић, Јелена 122
Шевалије, Жан (Chevalier, Jean) 218, 219
Шево, Љиљана 36, 44
Шејка, Леонид 315
Шелинг, Фридрих Вилхелм Јозеф фон (Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von) 337
Шербан, Миленко 356
Шијаковић, Богољуб 337, 343
Шилс, Едвард (Shils, Edward) 364
Шисгрин, Шон (Shesgreen, Sean) 76
Шмаус, Алојз 122
Шмит, Карл (Scmitt, Carl) 178, 180
Шнајдер, Пабло (Schneider, Pablo) 177
Шојат, Јосиф (Šojat, Josif) 248, 250
Шоћ, Перо 121
Шпадијер, Ирена 32
Штилер, Адолф (Stiller, Adolph) **376–377**
Штук, Франц (Stuck, Franz) 149
Шуберт, Франц (Schubert, Franz Peter) 150
Шуваковић, Мишко (Šuvaković, Miško) 322
Шуковез, Драган 111
Шумановић, Сава (Šumanović, Sava) 367
Шупут, Марица 201
Шутеј, Мирослав 286
Шчепаник, J. 149

# Географски регистар


Азија (Asia) 207, 367
Аја Софија (Hagia Sophia / Sainte-Sophie), у Истанбулу 349, 350
Алаџа џамија, у Фочи 140, 143
Албанија (Albania) 294
Америка (America) 200, 207, 367 в. и САД
Амстердам (Amsterdam) 66, 94, 187, 266
Аполонија (Ἀπολλωνία/Apollonia) 350
Аранђеловац 272
Арапска џамија (Arap Camii), у Истанбулу 350
Ариље (Arilje), манастир 201
Арта (Ἄρτα/Arta) 351
Атика (Αττική/Attica) 16
Атина (Αθήνα/Athens) 16, 18, 117, 273
Аугзбург (Augsburg) 86, 87, 91
Аустрија (Austria) 137
– Горња Аустрија 143, 144
Аустријска монархија 130
Аустроугарска (Austria-Hungary) 207
Аустроугарска монархија 137, 138, 140, 145
Африка (Africa) 367

Бадњево (Badnjevo) 179
Балкан (Balkan) 117, 155, 244
Банат (Banat) 117, 207
– Горњи Банат (Upper Banat) 81, 91
Бања, манастир 53
Бања, насеље 227
Бања-башина џамија, у Софији 143
Бања Лука (Banja Luka) 367
Бачка 114, 117
Бејрут (Beirut) 371
Београд (Belgrade) 54, 57, 109, 111–114, 119, 138, 156, 174, 211, 215–217, 220–223, 228–235, 238, 239, 242, 244–246, 249–254, 257, 261, 263, 265, 266, 268–270, 273, 278–280, 308, 324–331, **358–359**, **360–362**, **363–365**, 366–369, **370–372**, 374–376
Берлин (Berlin) 367
Берн (Berne) 204
Беч (Wien) 82, 100, 112–114, 122, 138, 145, 146, 149, 150, **376–377**
Бијељина 359
Бихаћ 140
Благовештење (Blagoveštenje), манастир код Чачка 201, 204
Блед 143
Богородица Евергетис (Theotokos Evergetis), манастир у Константинопољу 350
Богородичина црква (Church of the Virgin), у Аполонији 350
Богородичина црква (Church of the Mother of God / Church of the Virgin), у Грачаници 16, 204, 207
Богородичина црква (Church of Holy Mother of God), у Књажевцу 330
Богородичина црква (Church of the Mother of God), у Кучевишту 201, 204
Богородичина црква (Church of the Mother of God), у Пећкој патријаршији 207
Богородичина црква, у Студеници 58
Бођани, манастир 88
Бока которска (Boka Kotorska) 197
Босна и Херцеговина (Bosnia and Herzegovina) 112, 135–138, 140, 145, 150, 153
Брајовић (Brajovic) 179
Браничевска епархија 158, 159
Брисел (Bruxelles) 129, 273
Бубањ, изнад Ниша 375
Бугарска (Bulgaria) 321, 332, 334, 353
– Северна Бугарска (South Bulgaria) 349
Будимпешта (Budapest) 138, 145, 147
Буково (Bukovo) 179
Букурешт (București) 266

Ваљево (Valjevo) 158, 330
Вардар, река 225, 230, 231
Вардарска бановина 232, 233

Ватикан (Vatican) 134
Вашингтон (Washington) 187
Велика Британија (Great Britain) 200, 204, 207, 338
Велика Ремета, манастир 102
Велико Градиште (Veliko Gradište) 180
Венето (Veneto) 126
Венеција (Venice) 121–126, 130, 131, 134, 261, 312
Византија (Byzance/Byzante) 35, 61, 350, 351, 353, 354
Високо 143
Вишевац 274, 275
Вишеград 273
Војводина 117, 165
Врање 273, 275, 276, 278, 279, 291
Враћевшница (Vraćevšnica), манастир 164, 201, 204
Врбаска бановина 233
Врдник (Vrdnik), манастир **49–66**, 114
Врњачка Бања 311
Врњци 311

Галацка, река 82
Галиксиди (Γαλαξίδι/Galaxidi) 351
Гатачко поље 140
Горње Горије 14
Градац (Gradac), манастир 201
Градиште (Gradište), манастир **31–48**
Грачаница (Gračanica), манастир 16, 17, 29, 140, 201, 204–207, 290, 298, 301
Гргетег, манастир 100
Грчка (Ελλάδα/Greece) 204, 217, 226, 354
Гуча 274, 275

Дагестан (Dagestan) 294
Далмација (Dalmatia) 116, 117, 122, 124, 140, 198, 199, 207
Дафни (Daphni), манастир 15, 16
Дебар (Debar) 207
Делфт (Delft) 266
Демир Капија (Demir Kapija) **225–242**
Демиркапијска клисура 226
Дечани (Dečani), манастир 22, 23, 35, 47, 197, 201, 205, 206, 208, 266
Добриловина, манастир 36
Дравска бановина 233
Драгачево 274, 275
Дрина, река 276
Дринска бановина 314
Дубровник (Dubrovnik) **109–119**, 150, 151
Дунав, река 164

Ђевђелија 226

Европа (Europe) 76, 123, 129, 138, 140, 151, 153, 166, 196, 207, 217, 265, 349, 356
– Западна Европа 164
– Југоисточна Европа (South East Europe) 205
– Јужна Европа (South Europe) 198
– Средња Европа 117, 164, 282
Египат (Egypt) 294
Енглеска (England) **65–80**, 204
Епир (Ήπειρος/Epirus) 16, 351

Жагровић 12
Женева (Geneva) 76, 204
Жича (Žiča), манастир 16, 201, 207, 351

Завала, манастир 57
Загреб (Zagreb) 110, 138, 145, 229, 231, 234, 308, 367
Задар 111, 124
Зајечар (Zajecar) 174, 176
Земун 112
Зеница 137
Зетска бановина 233
Зограф, манастир на Светој Гори 58

Имотски 140
Ириг 100, 101
Ирска (Ireland) 375
Истанбул (İstanbul) 16, 17, 349, 350
Истра (Istria) 198
Италија (Italy/Italia) 66, 78, 121, 124, 125, 127, 129, 131, 217, 312, 349, 350, 375, 377
– Јужна Италија (Southern Italy) 350

Јабука црква (Elmali kilise) 15
Јадран 116
Јазак, манастир 110–112
Јајце 140
Језерски 140
Јерусалим (Jerusalem) 20, 21
Југославија (Yugoslavia) 199, 207, 216, 238, 263, 269, 289, 294, 308, 311, 313, 318, 319, 364, 369
Јужна Угарска 117

Каленић (Kalenić), манастир 201, 204
Калифорнија (California) 271
Канет (Cannet) 185
Капуцинска црква, у Бечу 145, 146
Карађорђева црква, у Тополи 114
Карловачка митрополија 57, 82, 84, 88, 93, 117
Касторија (Καστοριά /Kastoria) 350
Катедрала Свете Софије (St. Sophia), у Кијеву 15
Като Панагија (Kato Panayia / Κάτω Παναγιά) 351
Кварнер (Quarnero) 198
Кијев (Kiev) 15
Кијевска митрополија 84

Кикинда (Kikinda) **81–92**
Кипар (Κύπρος/Cyprus), острво 351
Китера (Κύθηρα/Kythera), острво 350
Клисура 230
Кнежевина Србија 155, 164–166
Книн 117
Књажевац (Knjaževac) 330
Константинопољ (Κωνσταντινούπολις/Constantinople) в. Истанбул
Копривница 273
Кореница 227
Корчула, острво 126
Косово (Kosovo) 205, 206
Косово, код Книна 117
Косово и Метохија (Kosovo and Metohija) 285, 288, 289, 292–296, 308, 309
Костанијани (Κωστάνιανη/Kostaniani) 351
Крагујевац (Kragujevac) 207, 270, 368
Краљева црква (King's church), у Студеници 201, 205, 207
Краљевина Југославија (Kingdom of Yugoslavia) 169, 170, 172, 174–176, 179, 183, 211, 225, 226, 229, 232, 233, 237, 242, 324, 366 в. и Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца
Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца / Краљевина СХС (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes) 169, 170, 172, 174, 216, 228, 240, 366 в. и Краљевина Југославија
Краљевина Србија (Kingdom of Serbia) 117, 250
Крк, острво 126
Крушевац 355
Крушедол, манастир 100
Крф (Κέρκυρα), острво 14
Ксенофон (Μονη Ξενοφωντος), манастир на Светој Гори 58
Кувајт (Kuwait) 271
Кулен Вакуф 143
Куршумлија (Kuršumlija) 200
Кучевиште (Kučevište), манастир 201, 204

Лазарев манастир 49
Лазарица (Lazarica) / Црква Светог Лазара (Church of St. Stephan), у Крушевцу 201, 204
Лајпциг (Leipzig) 138
Лакташи 277, 278
Лапово 226
Левант (Levant) 350, 351
Левен (Leuven) **366–369**
Лесковац 355
Лесново (Lesnovo), манастир 17, 19, 25, 29, 201
Либан (Liban/Lebanon) 371
Ливно 140
Липова, манастир 53
Лођа (Loggia) 127, 134
Ломница, манастир 36, 43
Лондон (London) 65–67, 69, 70, 76, 127, 128, 190, 195–197, 200, 266

Љубљана (Ljubljana) 138, 287, 308, 313, 317, 367
Љубостиња (Ljubostinja), манастир 57, 201

Маглај 140
Мадрид (Madrid) 271
Мађарска (Hungary) 375
Македонија (Macedonia) 43, 47, 204, 225– 227, 230, 232, 234, 242
Мала Азија 130
Маминац 265
Манасија (Manasija), манастир 201, 204
Манастир Богородице Перивлепте (Θεοτὸκου τῆς Περιβλὲπτου / monastery of the Theotokos Peribleptos), у Константинопољу 350
Манастир Свете Катерине (St. Catherine's Monastery), на Синају 349
Манастира Светог Јована Крститеља, код Петрича 294
Марков манастир (Markov Manastir) 201
Маркова црква (Marko's Church), у Марковом манастиру 201, 204
Марсељ (Marseille) 227
Месопотамија (Mesopotamia) 353, 354
Местија (Mestija) 42, 43
Метохија (Metochia) 13
Милано (Milan) 122, 239, 261
Милешева (Mileševa), манастир 351
Минхен (Munich) 126, 138
Мистра (Μυστράς/Mistra/Mystra) 16, 18, 350, 351
Митровица 112, 226
Млеци 122
Мокрин (Mokrin) 330
Моностир 143
Моравска бановина (Moravska Banovina) 174, 183, 233
Морача (Morača), манастир 36, 40, 44, 47, 140
Мориш (Mureş), река 82
Москва (Moscow) 207
Московска патријаршија 84
Мостар (Mostar) 138, 140, 142, 207
Мркоњићград 273

Неа Мони (Νέα Μονή / Nea Moni), манастир на Хиосу 15
Неготин (Negotin) **169–184**
Неготинска Крајина (Negotinska Krajina) 170, 183
Немачка (Germany) 138, 217, 367
Нерези, манастир 140
Никеја (Νίκαια) 59

Никољац, манастир 36
Никшић 377
Ниш 226, 266, 268, 272, 273, **353–354**, 360, 375
Нишка бања (Niška Banja) 369
Нова Павлица (Nova Pavlica), манастир 22, 23
Нови Бановци (Novi Banovci) 330
Нови Београд (New Belgrade) 328, 375
Нови Сад (Novi Sad) 114, 138, 313, 326, 327, 330, 331, **355–357**, 366, 374

Њујорк (New York) 195–197, 313

Оксфорд (Oxford) 204
Опленац 229
Острожац 270
Отоманска царевина 155
Охрид (Ohrid), језеро 207
Охрид (Ochrid/Ohrid), насеље 16, 201, 207, 205
Оџаци 143

Павлица (Pavlica), манастир 201
Пађени 117
Панонска низија 356
Пантократор (Παντοκράτορος/Pantocrator), манастир у Константинопољу 18
Панчево 355
Париз (Paris) 187, 200, 218, 238, 261, 312, **349–352**, 367
Паштровићи (Paštrovići), регион 31, 46
Петрич 294
Петроград в. Санкт Петербург
Пећ 294, 351
Пећка патријаршија (Patriarchate of Peć) **13–30**, 36, 38, 44, 201, 205–207, 266, 288
Пиза (Pisa) 351
Плакоти (Πλακωτη/Plakoti) 351
Пловдив (Plovdiv) 367
Подвардарје 225
Подврх 41
Подунавље 164
Пожаревац (Pozarevac) **155–168**, 269, 270, 273
Пољска (Poland ) 358
Почитељ 140, 145
Праг (Praha/Prague) 54, 138, 145, 174, 367
Преображењска црква, у Сентандреји 88
Прешево 265–267, 271, 273
Прилеп (Prilep) 17
Приморска бановина 233
Приштина 286, 291, 293

Раваница (Ravanica), манастир 17, 29, 49, 50, 57–59, 61, 64, 201
Раваничка црква 51
Равна гора (Ravna Gora) 324, 325
Рама, река 140
Рас (Ras) 16
Рача Крагујевачка 274
Рашка (Raška) 200
Република Србија (Republic of Serbia) 170, 312
Република Српска 276–278, 359
Рибница, манастир 36, 38, 39, 43
Ријека 313
Рилски манастир (Rila monastery) 16
Рим (Rome/Roma) 131, 186, 199, 261, 349, 354
Рогатица 140
Рума 273
Румунија (Romania) 163, 321, 332, 334
Русија (Россия) 94, 97, 265, 377

Саборна црква (Synod Church), у Београду 114, 119, 324
Сава, река 164
Савина (Savina), манастир 197, 199
Савска бановина 227
САД (U.S.A. / United States) 196, 204, 279, в. и Америка
Салаш Ноћајски 273, 274
Салцбург (Salzburg) **376–377**
Сандала црква (Çarıkılı kilise) 15
Санкт Петербург (Sankt Peterburg) 123, 138, 249
Сарајево (Sarajevo) 110, 111, 119, 136, 138, 140, 145, 207, 228, 367
Света Гора (Holy Mount / Athos) 16, 112, 204
Света земља (Holy Land) 351
Свети Василије (Άγιος Βασίλειος / Hagios Basilios), манастир у Арти 351
Свети Димитрије (St. Demetrius), манастир у Пећкој патријаршији 16
Свети Димитрије (St. Demetrius), манастир у Прилепу 17, 29
Свети Иван Шајкашки в. Шајкаш
Свети Никола (Αγιος Νικολαος Ροδιας / Hagios Nikolaos tis Rodias), манастир 351
Северна Кореја (North Korea) 269
Сент Луис (St. Louis) 366
Сентандреја (Szentendre) 49, 88
Синај (Sinai), полуострво 349
Сион (Zion) 20, 21, 23, 24
Скадар (Skadar) 207
Скопље (Скопје/Skopje) 226, 367
Скутари (Skutari) 207
Славонија (Slavonia) 207
Слатина (Slatina) 174
Словенија (Slovenia) 321, 332, 334
Смедерево (Smederevo) 163, 166, 168, 180, 272
Смедеревска црква (Smederevo church) 201, 204
Солун (Θεσσαλονίκη/Thessaloniki) 16, 367

Сомбор 238, 313, 355
Сопећани (Sopoćani), манастир 200, 205, 207
Софија (Sofia) 143, 367
Сплит (Split) 367
Србија (Serbia) 43, 47, 112, 114, 137, 149, 163–165, 167, 169, 170, 172, 200, 204, 219, 266, 276, 288, 295, 308, 311, 314, 321–324, 328, 329, 334, 349, 351, 353–355, 358, 361, **363–365**, **366–369**, 377
Србиње (некадашња Фоча) 117, 140, 143, 273, 276, 277
Средоземље (Mediterranean) 198
– Источно Средоземље (Eastern Mediterranean) 350
Срем 57, 111–114, 117
Сремски Карловци 88, 99, 117, 355
Стари Рас (Stari Ras) 205
Старо Нагоричане / Старо Нагоричино (Staro Nagoričane / Staro Nagoričino), манастир 16, 29, 43, 201
Стрезовце 265
Студеница (Studenica), манастир 58, 201, 205, 207, 351
Сутјеска 268
СФР Југославија (SFR Yugoslavia) 321–334

Тамна црква (Karanlık kilise) 15
Тврдош, манастир 140
Темишвар (Timişoara) 112, 113
Темишварска епархија 82
Темска 41
Топола (Topola) 114, 119, 201, 204, 274
Тоскана (Toscane) 350, 351
Травник 140
Требиње 140
Трескавац (Treskavac), манастир 17, 29
Трешњевица (Trešnjevica) 114, 119
Трново 143
Трст (Trieste/Trst) 113, 117, 122, 207
Трстеник 272, 273
Тузла 270, 273
Турска (Turkey) 207, 288, 308, 353
Турска империја 123

Ћипровац (Ćiprovac) 49, 64
Ћириковац 163
Ћурлина **360–362**
Ћустендил (Кюстендил/Kustendil) 207

Уб 359
Удине (Udine) 126
Ужице (Užice) 330

Фетија џамија 140
Фиренца (Florence) 261
Флорида (Florida) 269
Фокида (Φωκίδα/Phocis) 351
Фоча в. Србиње
Француска (France) **65–80**, 174, 186, 367
Француска монархија 338, 339
Фрушка гора 54, 111, 114

Хабзбуршка монархија 114, 117, 148, 356
Хаг (Hague) 266
Хвосно 294, 295
Херцеговина 140, 145
Хиландар (Hilandar), манастир 16, 18, 58, 201
Хиос (Χίος/Chios), острво 15
Холандија (Netherlands) 367
Храм Светог Василија Острошког, у Никшићу 377
Храм Светог Саве, у Београду 375
Хрватска (Croatia) 112, 126, 137, 207, 227, 321, 332, 334, 377

Цазин 270, 272
Цетиње 121, 376
Црква Благовештења (Church of the Annunciation), у манастиру Благовештење 201, 204
Црква Богородице Влахерне (Θεοτὸκος τών Βλαχερνών / Church of the Panagia Vlacherna) 351
Црква Богородице Кариотисе (Virgin Kyriotissa), у Истанбулу 350
Црква Богородице Љевишке (Church of the Mother of God Ljeviška / Bogorodica Ljeviška) 208
Црква Богородице Мавровске (Παναγία Μαυριώτισσα / Church of the Panagia Mavriotissa), у Касторији 350
Црква Богородице Одигитрије (Church of the Virgin Hodegetria), у Пећкој патријаршији **13–30**
Црква Богородице Памакаристосе (Church of the Virgin Pammakaristos) 16
Црква Богородице Паригоритисе (Παναγία ἡ Παρηγορήτισσα / Church of Parigoritissa) 16
Црква Богородице Перивлепте (Church of the Virgin Peribleptos), у Мистри 18
Црква Богородице Перивлепте (Church of the Virgin Peribleptos) / Црква Светог Климента, у Охриду 16, 29, 201, 205, 207
Црква Богородице Хрисафитисе (Church of Panagia Chrysaphitissa), у Лаконији 350
Црква Ваведења Пресвете Богородице (Church of the Presentation of the Virgin), у Каленићу 201, 204
Црква Преображења (Church of the Metamorphosis), Плакоти 351
Црква Свете Богородице 226
Црква Свете Кларе (Church of Santa Chiara) 351
Црква Свете Петке, у Ћурлини 361
Црква Свете Теодоре (Church of Hagioi Theodoroi / Црква Свете Теодоре), Грчка 350, 351

Црква Свете Тројице (Church of the Holy Trinity), у Манасији 201, 204
Црква Свете Тројице (Church of the Holy Trinity), у Сопоћанима 207
Црква Светих апостола (Church of Holy Apostles), у Константинопољу 16, 17
Црква Светих апостола (Church of Saints Apostles / Church of the Holy Apostles), у Пећи 207, 351
Црква Светих апостола (Holy Apostles), у Солуну 16
Црква Светих апостола Петра и Павла, у Топчидеру 164
Црква Светих арханђела Михаила и Гаврила (Church of the Holy Archangels Michael and Gabriel), у Пожаревцу **155–168**
Црква Светог апостола Луке, у Београду 375
Црква Светог арханђела Михајла, у Дубровнику 111, 113
Црква Светог Атанасија, у Бањи 227
Црква Светог Благовештења (Church of the Holy Annunciation) **109–119**
Црква Светог Василија Острошког, у Београду 375
Црква Светог Димитрија (Church of St. Demetrios), у Марковом манастиру 201, 204
Црква Светог Димитрија (Church of St. Demetrios), у Мистри 350
Црква Светог Димитрија, у Новом Београду 375
Црква Светог Димитрија (Church of St. Demetrios), у Пећкој патријаршији 207
Црква Светог Ђорђа, на Опленцу 229
Црква Светог Ђорђа (Church of St. George), у Врећевшници 201, 204
Црква Светог Ђорђа, у Ломници 36
Црква Светог Ђорђа, у Рибници 36, 38, 39, 43
Црква Светог Ђорђа (Church of St. George), у Старом Нагоричину 201
Црква Светог Ђорђа (Church of St. George), у Тополи 201, 204
Црква Светог Ђорђа, у Шишићима 35
Црква Светог Климента (Church of St. Clement), у Охриду в. Црква Богородице Перивлепте
Црква Светог Лазара (Church of St. Stephan), у Крушевцу в. Лазарица
Црква Светог Марка (St. Mark's Church), у Београду 368
Црква Светог Николе (Church of St. Nicholas), у Градишту 31–34, 37, 38, 40–42, 44, 47
Црква Светог Николе (Church of St. Nicholas), у Кикинди **81–96**
Црква Светог Николе (Church of St. Nicholas), у Куршумлији 200
Црква Светог Николе, у Ораховцу 57
Црква Светог Николе у затвору (S. Nicola in Carcere), у Риму 131
Црква Светог Петра (Church of St. Peter), у Расу 16
Црква Светог Петра и Павла, у Сремским Карловцима 88
Црква Светог Спиридона (Church of St. Spiridon), у Трсту 207
Црква Светог Стефана (Church of St. Stephan), у Лазарици 201, 204
Црква у Жагровићу 117
Црква Успења (Church of the Dormition), у Љубостињи 201, 204
Црква Успења (Church of the Ascension), у Раваници 204
Црква Христа Пантократора (Church of Christ Pantokrator), у Дечанима 208
Црква Христа Спаситеља (Church of the Christ Chora), у Константинопољу 16
Црна Гора (Montenegro) 46, 123, 137, 207, 376

Чајниче 41, 44, 140
Чачак (Čačak) 201, 313

Џамија Календерхане (Kalenderhane Camii), у Истанбулу 350

Шајкаш 114
Швајцарска (Switzerland) 204
Шибеник 140
Шишићи 35
Шпанија (Spain) 259, 261, 263, 264, 375
Штајерска 143
Штипина 375
Шумадијски округ 274

Регистре сачинила
*Татјана Пивнички Дринић*

# Упутство за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција Зборника Матице српске за ликовне уметности прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗЕ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора.

Комплетно упутство *Библиографска паренте̄за* и *Цитирана литератӯра* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, ЦД-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtisma@maticasprska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. или rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на ЦД-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Сваки аутор добија примерак одштампаног зборника.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

***Библиографска парентеза***

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

| | | |
|---|---|---|
| (Ивић 1986: 128) | за библиографску јединицу: | Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986. |

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

| | | |
|---|---|---|
| (Ивић 1986: 128–130) | за библиографску јединицу: | Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986. |

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду одвајају се запетом, на пример:

| | | |
|---|---|---|
| (Ивић 1986: 128, 130) | за библиографску јединицу: | Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986. |

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

| | | |
|---|---|---|
| (Murphy 1974: 95) | за библиографску јединицу: | Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974. |

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (Murphy 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

| | | |
|---|---|---|
| (Ивић, Клајн и др. 2007) | за библиографску јединицу: | Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007. |

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

> Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7)...

***Цитирана литература***

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абецедном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф). Све цитиране референце наведене у оригиналу на ћирилици, руском, бугарском, грчком или арапском језику, обавезно треба у наставку у загради да буду приказане и у латинском алфабету (преведене на енглески језик). Ти подаци су углавном доступни у резимеима тих радова.

*Цитирана литература* наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

**Монографска публикација:**

Презиме, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском питању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

**Монографска публикација са корпоративним аутором:**

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

**Анонимна дела:**

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

*Бугарштице*. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

**Зборник радова са конференције:**

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

**Монографска публикација са више издавача:**

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

**Фототипско издање:**

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

**Секундарно ауторство:**

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

Презиме, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.
Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

**Рукопис:**

Презиме, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.
Пример:

Николић, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–36), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

**Прилог у серијској публикацији:**
**Прилог у часопису:**

Презиме, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.
Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

**Прилог у новинама:**

Презиме, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.
Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

**Монографска публикација доступна on-line:**

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.
Пример:

Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<http: //www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

**Прилог у серијској публикацији доступан on-line:**

Презиме, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов периодичне публикације* Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.
Пример:

Toit, A. „Teaching Info-preneurship: students' perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

**Прилог у енциклопедији доступан on-line:**

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета> Датум преузимања.
Пример:

„Wilde, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <http: //www.encyclopedia.com/doc/1G1–92614715.html> 15.12.2008.

# Instructions to Authors
# Matica srpska Proceedings for Fine Arts

The editorial board of Matica Srpska Proceedings for Fine Arts receives original papers for the section ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS and the section REVIEWS.

Papers that have already been published or submitted for publication in other journal will not be accepted.

Papers written in foreign languages are also accepted. The language must be correct in terms of grammar and style.

Every author from this country who wants to publish a paper in the English language must provide a high-quality translation. The language must be correct in terms of grammar and style.

Notes (footnotes) are given at the bottom of the page where the commented text is. They can contain minor details, additional explanations, indications of used sources (e.g. scientific publications, reference books) and the like, but they cannot be the substitute for cited references.

Footnotes should be given in their original form.

First name and last name of a cited author should be given in the footnotes.

Complete instructions for *Bibliographic parenthesis* and *Cited references* are in the text below.

All papers should be submitted electronically on CD or via e-mail, but also a printed copy should be sent to the Editorial office at the following address:

Marta Tišma, Matica Srpska Proceedings for Fine Arts, Matica Srpska
21000 Novi Sad
1 Matica Srpska Street
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

A paper in Serbian language should be written in Cyrillic script.

All papers, whether domestic or foreign, should be written in Microsoft Word (.doc or .rtf format), with maximum length (including summary in Serbian and abstract in English, keywords, figures, tables, drawings and other contributions) of an author's sheet (up to 4000 words).

Font type Times New Roman; 1.5 line spacing; font size 12.

Apart form the main text the paper should contain a summary in Serbian up to 10 lines and abstract in English (it can also be in Serbian and the Editorial office will translate it) or in one of the major languages, the length of about half typed page, with four to six keywords, line spacing 1 and font size 10.

Foreign names in the paper should be written in phonetic form, but when first mentioned there should be given their ethimological form in parentheses.

Illustrations in the paper (photos, drawings, tables, etc.) are published in black and white with the description. The author should mark the place of illustrations in the text.

All illustrations should be of high-quality (resolution of 300 dots) and submitted electronically on a CD.

List of all illustrations should accompany the paper.

All papers are reviewed by two and, if necessary, more reviewers.

When a manuscript is accepted, the author will be informed of the approximate time of publication.

Each author will receive a printed copy of the Proceedings.

Author's first and last name, scientific degree, institutional affiliation and mailing address, home address, email address, and phone numbers should be indicated for all authors on each paper.

Manuscript will not be returned to the author.

***Bibliographic parenthesis***

Bibliographic parenthesis, as an inserted abbreviation in the text that refers to the full bibliographic description of a cited work, is listed at the end of the paper and consists of an open parenthesis, author's last name (small caps), publication year of the cited paper, number of the page from which citations are taken and closing parenthesis. The author's last name is given in the original form and alphabeth. For example:

| | | |
|---|---|---|
| (Ивић 1986: 128) | for bibliograpic reference: | Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986. |

When citing from several adjacent pages of the same paper, the numbers of the first and the last cited page with a dash between them should be given. For example:

| | | |
|---|---|---|
| (Ивић 1986: 128–130) | for bibliograpic reference: | Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986. |

When citing multiple non-adjacent pages of the same paper, the figures relating to the pages in the cited paper, separated by a comma, should be given. For example:

| | | |
|---|---|---|
| (Ивић 1986: 128, 130) | for bibliograpic reference: | Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986. |

For a foreign author outside the parenthesis last name should be transcribed in the language in which the main text is written, for example Џ. Марфи for James J. Murphy, but within the parenthesis last name should be given in its original form and alpahbeth. For example:

| | | |
|---|---|---|
| (Murphy 1974: 95) | for bibliograpic reference: | Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974. |

When in the paper are cited several studies that an author published in the same year, mark the publishing year in the bibliographic note with the appropriate letter a, b, c, etc., both in the text and in the reference list, for example (Murphy 1974a: 12).

If a bibliographic reference has multiple authors, in the bibliographic parenthesis should be given last names of the first two authors followed by *et al.*:

| | | |
|---|---|---|
| (Ивић, Клајн et al. 2007) | for bibliographic reference: | Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007. |

If it is clear from the context which author is cited or paraphrased, it is not necessary to give the author's name in the bibliographic note. For instance:

> According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved treatise in this field was made by a Benedictine monk Alberico from Montecassino in the second half of the XI century.

If in the parenthesis are referred to works of two or more authors, every subsequent work should be separated with a semicolon, for example (Белић 1958; Стевановић 1968).

If the primary source is unavailable, the data about the secondary source in the parenthesis need to be acompained by the words *according to*.

"Oral" and "national" features of the bugaršticaNenadLjubinković associated with the adjustemnet to the environment (according to Килибарда 1979: 7) ...

***Cited references***

Cited references are given in a separate section titled *Cited references*. In this section, the short bibliographic parentheses from the text are solved. Bibliographic references are listed alphabetically, according to Cyrillic or Latin script, giving last name of the first or the only author as it is listed in parenthesis in the text. Last name of the first or the only author of papers published in Cyrillic script is given first, and then follows the alphabetical list of last name of the first or the only author of papers published in Latin script. If the description of bibliographic reference includes several rows, all rows except the first are indented two characters to the right (hanging paragraph). All cited references listed in the original in Cyrillic script, Russian, Bulgarian, Greek or Arabic language, should be followed by Latin script version in brackets (translated into English). Those data are generally available in the abstracts of these works.

*Cited literature* is given according to the Matica Srpska citation style (MSC):

**Monographs:**

Last name, first name of the first author and last name, first name the second author. *Book title*. Information about the name of a translator, compiler, or any other type of authorship. Information about the edition or the number of volumes. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском питању.* Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

**Monographs with a corporate author:**

Commissions, associations or organizations, when the name of an individual author is not indicated on the front page, assume the role of the corporate author.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

**Anonymous works:**

Works for which the author cannot be identified are recognized by the title.

*Бугарштице*. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

***Conference proceedings:***

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

**Monographs with multiple publishers:**

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941.* Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971.* Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

**Facsimile edition:**

Last name, first name of the author. *Book title*. Publication place of the original edition, year of the first publication. Place of repeated, facsimile publication: publisher, year of the reprint edition.

Example:

Соларић, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

**Secondary authorship:**

Proceedings of scientific papers are given by the name of the editor or compiler.

LAST NAME, first name of the editor (or the compiler). *Title of work*. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

**Manuscripts**

LAST NAME, first name. Title of the manuscript (if it exists or if there is a title widely accepted in science). Place of origin: Institution which holds it, shelf mark, year of creation.

Example:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Manuscripts should be described according to folio numeration (e.g. 2a-3b), and not according to pagination, except in cases when the manuscript is paginated.

**Articles in serial publications:**

**Articles in journals:**

LAST NAME, first name of the author. "Article title." *Journal title* number of issue or volume (year, or full date): pages of the cited text.

Example:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича." *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

**Newspaper articles:**

LAST NAME, first name of the author. "Article title." *Newspaper title* date: page number.

Example:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера." *Политика* 21. 12. 2004: 5.

**Monographs available online:**

LAST NAME, first name of the author. *Book title*. <web address>. Date of access.

Example:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<http: //www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

**Articles in serial publications available online:**

LAST NAME, first name of the author. "Article title." *Title of the serial publication*. Date of the serial publication. Database name. Date of access.

Example:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students' perspective." *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

**Articles in an encyclopedia available online:**

"Article title." *Encyclopedia name*. <web address>. Date of access.

Example:

"WILDE, Oscar." *Encyclopedia Americana*. <http: //www.encyclopedia.com/doc/1G1–92614715.html> 15.12.2008.

# Рецензенти објављених радова у Зборнику Матице српске за ликовне уметности бр. 43

# Reviewers

Игор Борозан
Саша Брајовић
Драган Војводић
Кокан Грчев
Александар Игњатовић
Александра Илијевски
Александар Кадијевић
Бојан Ковачевић
Ненад Макуљевић
Миодраг Марковић
Срђан Марковић
Лидија Мереник
Милан Попадић
Владана Путник
Зоран Ракић
Иван Стевовић
Јасмина Чубрило
Симона Чупић

Igor Borozan
Saša Brajović
Dragan Vojvodić
Kokan Grčev
Aleksandar Ignjatović
Aleksandra Ilijevski
Aleksandar Kadijević
Bojan Kovačević
Nenad Makuljević
Miodrag Marković
Srđan Marković
Lidija Merenik
Milan Popadić
Vladana Putnik
Zoran Rakić
Ivan Stevović
Jasmina Čubrilo
Simona Čupić

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

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

---

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 43/2015 закључило 24. III 2015.
За издавача: доц. др Ђорђе Ђурић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75(082)

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

Годишње. – Текст на срп., рус. и енг. језику. – Је наставак: Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543–1247

ISSN 0352-6844

COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете и науке Републике Србије,
Министарство културе и информисања Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање