



ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Matica srpska journal for fine arts

45

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
2017

Зборник Матице српске за ликовне уметности

45

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
2017

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Fine Arts

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

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

Издавање часописа финансијски помажу Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Покрајински секретаријат за културу и информисање Аутономне Покрајине Војводине. Индексиран је на ЕРИХПЛУС и ЕСЦИ Томпсон Ројтерс листама међународних научних часописа.

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

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 The journal accepts only previously unpublished papers which cannot be simultaneously offered in the same form to another publisher.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

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

The Journal is financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and Provincial Secretariat of Culture and Information of the Autonomous Province of Vojvodina. The publication of the journal is financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and the Provincial Secretariat for Culture and Public Information of the Autonomous Province of Vojvodina. It is indexed in ERIHPLUS and ESCI Thompson Reuters lists of international scientific journals.

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

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Olga Z. Špehar, HOME FOR ETERNITY. A POSSIBLE INTERPRETATION OF THE LATE ROMAN TOMB PAINTINGS FROM BEŠKA
Олга З. Шпехар, КУЋА ЗА ВЕЧНОСТ. МОГУЋА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА КАСНОАНТИЧКЕ ГРОБНИЦЕ ИЗ БЕШКЕ 13
2. Branka Č. Vranešević, RETHINKING DECORATION: ORNAMENTS ON EARLY CHRISTIAN FLOOR MOSAICS
Бранка Ч. Вранешевић, ПРЕИСПИТИВАЊЕ ДЕКОРАЦИЈЕ: ОРНАМЕНТИ НА РАНОХРИШЋАНСКИМ ПОДНИМ МОЗАИЦИМА 25
3. Милош М. Ћипранић, АРХИТЕКТОНСКЕ ЕКФРАСЕ И ТОПОС НЕИЗРЕЦИВОСТИ
Miloš M. Ćipranić, ARCHITECTURAL EKPHRASES AND THE TOPOS OF INEFFABILITY . 37
4. Иван Д. Стевовић, КОТОР У РАНОМ СРЕДЊЕМ ВЕКУ: АУТОРИТЕТ ТРАДИЦИЈЕ ИЛИ МАГЛИНЕ ИСТОРИЈЕ?
Ivan D. Stevović, KOTOR IN THE EARLY MIDDLE AGES: AUTHORITY OF TRADITION OR MISTS OF HISTORY? 55
5. Татјана А. Стародубцев, ОГЛЕД О СЛИКАНИМ КАЛЕНДАРИМА У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ СРБИЈИ И ЊИХОВИМ ПИСАНИМ ИСТОЧНИЦИМА. ПРИМЕР МЕСЕЦА СЕПТЕМБРА
Tatiana A. Starodubtsev, A STUDY ON SERBIAN MEDIEVAL PAINTED CALENDARS AND THEIR WRITTEN SOURCES. AN EXAMPLE OF THE MONTH OF SEPTEMBER 71
6. Јелена Б. Ердџан, МОТИВ ЧАСНОГ КРСТА И ДРВЕТА ЖИВОТА У ВИЗУЕЛНОМ ИДЕНТИТЕТУ БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У СТУДЕНИЦИ
Jelena B. Erdeljan, THE MOTIF OF THE HOLY CROSS AS THE TREE OF LIFE IN THE VISUAL IDENTITY OF THE CHURCH OF THE VIRGIN IN STUDENICA 93
7. Софија В. Мереник, ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ СРПСКЕ ВЛАСТЕЛЕ У ДОБА НЕМАЊИЋА
Sofija V. Merenik, ROYAL PORTRAITS IN WALL PAINTINGS OF SERBIAN NOBILITY AT THE TIME OF THE NEMANJIĆ DYNASTY 103

8. Andrijana I. Golac, THE REPRESENTATION OF SAINT NICHOLAS THE MONK AND FORMER SOLDIER IN THE MONASTERY OF ZRZE Андријана И. Голац, ПРЕДСТАВА ПРЕПОДОБНОГ НИКОЛЕ МОНАХА И БИВШЕГ ВОЈНИКА У МАНАСТИРУ ЗРЗЕ	127
9. Горан Ж. Комар, НОВООТКРИВЕНИ СРЕДЊОВЈЕКОВНИ ЦИРИЛИЧКИ НАТПИС У ПОДРУЧЈУ НАСЕЉА СЕЛА КОД КАЛИНОВИКА Goran Ž. Komar, NEWLY DISCOVERED MEDIEVAL CYRILLIC INSCRIPTION IN THE AREA OF SELA NEAR KALINOVIK	143
10. Марко Ж. Катић, ТИПОЛОГИЈА ИКОНА ЈЕРУСАЛИМА Marko Ž. Katić, THE TYPOLOGY OF THE SO-CALLED JERUSALEM PAINTINGS	151
11. Љилјана Н. Стошић, О БОКОКОТОРСКИМ ИКОНАМА ИЗ НЕКАДАШЊЕ ПРИВАТНЕ КОЛЕКЦИЈЕ ДР БЛАЖА КУСОВЦА Ljiljana N. Stošić, ABOUT THE ICONS FROM BOKA KOTORSKA FROM THE FORMER PRIVATE COLLECTION OF DR. BLAŽO KUSOVAC	167
12. Марина Љ. Матић, ИКОНА БОГОРОДИЧИНОГ ПОКРОВА ИЗ МАНАСТИРА САВИНА Марина Љ. Матић, ИКОНА ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ ИЗ МОНАСТЫРЯ САВИНА Marina Lj. Matić, ICON OF THE PROTECTION OF THE MOTHER OF GOD FROM THE SAVINA MONASTERY	181
13. Вук Ф. Даутовић, О АНТИМИНСУ АРХИЕПИСКОПА БЕОГРАДСКОГ И МИТРОПОЛИТА СРБИЈЕ МИХАИЛА (ЈОВАНОВИЋА) Vuk F. Dautović, ON THE ANTIMENSION OF THE ARCHBISHOP OF BELGRADE AND METROPOLITAN OF SERBIA МИХАИЛО (ЈОВАНОВИЋ)	189
14. Ана М. Самарџић, МОТИВ ВИЛЕ ИЗМЕЂУ КЛАСИЧНЕ И НАЦИОНАЛНЕ СИМБОЛИЧНЕ ФИГУРЕ У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ XIX ВЕКА: НАСЛОВНА СТРАНА ЧАСОПИСА НЕМАЊА ИЗ 1887. ГОДИНЕ Ана М. Samardžić, MOTIVE OF A FAIRY BETWEEN CLASSICAL AND NATIONAL SYMBOLIC FIGURE IN NINETEENTH CENTURY SERBIAN ART: COVER OF NEMANJA MAGAZINE FROM 1887	205
15. Јована М. Николић, МИТОЛОШКЕ ТЕМЕ У СЛИКАРСТВУ ГИСТАВА МОРОА Jovana M. Nikolić, MYTHOLOGICAL THEMES IN PAINTING OF GUSTAVE MOREAU ..	217
16. Marija K. Pokrajaц, DANILO VLADISAVLJEVIĆ: AN ARCHITECT AT THE TURN OF THE 19 TH TO 20 TH CENTURY Марија К. Покрајац, ДАНИЛО ВЛАДИСАВЉЕВИЋ: АРХИТЕКТА НА ПРЕЛАЗУ ИЗ XIX У XX ВЕК	229
17. Aleksandar Đ. Kadjević, ABOUT TYPOLOGY AND MEANING OF THE SERBIAN PUBLIC ARCHITECTURAL MONUMENTS (19–20 TH CENTURIES) Александар Ђ. Кадијевић, О ТИПОЛОГИЈИ И ТУМАЧЕЊУ СРПСКИХ ЈАВНИХ СПОМЕНИКА (XIX–XX ВЕК)	243
18. Игор Б. Борозан, ПОЛИТИЧКА ИКОНОГРАФИЈА И СКУЛПТУРА У СЛУЖБИ МЕМОРИСАЊА НАРОДНОГ КРАЉА: СПОМЕНИК КРАЉУ ПЕТРУ I КАРАЂОРЂЕВИЋУ У БИЈЕЉИНИ Igor B. Borozan, POLITICAL ICONOGRAPHY AND A SCULPTURE SERVING THE MEMORY OF THE FOLK KING: MONUMENT TO KING PETAR I KARAĐORĐEVIĆ IN BIJE LJINA ..	249

19. Злата М. Вуксановић Мацура, Ангелина Ж. Банковић, ПЛАНИРАНИ И ГРАЂЕНИ БЕОГРАД: ЗБИРКА ПЛАНОВА МУЗЕЈА ГРАДА БЕОГРАДА Zlata M. Vuksanović Macura, Angelina Ž. Banković, PLANNED AND BUILT BELGRADE: MAP COLLECTION OF THE BELGRADE CITY MUSEUM	267
20. Синиша С. Прванов, ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ВИЈЕТНАМСКЕ КУЋЕ У НИЗУ Siniša S. Prvanov, CONTRIBUTION TO THE STUDY OF VIETNAMESE ROW HOUSE . . .	281
21. Драган Д. Чихорић, ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ЛИКОВНЕ ПЕДАГОГИЈЕ ДВАДЕСЕТИХ: РУЖИЧКИНА ПИСМА ТАБАКОВИЋУ 1922–1924. Dragan D. Čihorić, CONTRIBUTION TO THE STUDY OF FINE ART PEDAGOGY IN THE 1920S: RUŽIČKA'S LETTERS TO TABAKOVIĆ (1922–1924)	293
22. Iva S. Glišić, THE CRAZE AND MADNESS OF RUSSIAN FUTURISM Ива С. Глишић, ЗАНОС И ЛУДИЛО РУСКОГ ФУТУРИЗМА	303

ПРИКАЗИ REVIEWS

1. Дубравка М. Прерадовић, <i>Giovanni Gasbarri: Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento</i>	319
2. Јасмина С. Ћирић, <i>Cecily J. Hilsdale: Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline</i>	322
3. Марко Ж. Катић, <i>Ermeni ve Rum Kültür Varlıklarıyla Kayseri / Kayseri with its Armenian and Greek Cultural Heritage</i>	325
4. Ekaterina Iu. Staniukovich-Denisova, <i>Юлия Клименко: Архитекторы Москвы. II. Э. Грабарь</i> .	327
5. Ангелина Ж. Банковић, <i>Angelina Milosavljević-Ault: Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji renesansnog studiola</i>	330
6. Мирјана З. Ротер Благојевић, Дубравка Ђукановић: <i>Архитектура римокатоличких цркава Војводине од 1699. до 1939. године / Architecture of Roman Catholic Churches in Vojvodina from 1699 to 1939</i>	333
7. Владана Б. Путник Прица, <i>Изложба „Византијско грађињство као инспирација српских неимара новијег доба”</i>	335
8. Тијана С. Борић, <i>Срђан Марковић: Факултет уметности у Приштини – Звечан 1973–2013. Ликовни одсек</i>	338
9. Небојша М. Антешевић, <i>Zlatko Karač, Alen Žunić, Iva Körbler, Hela Vukadin-Doronjga i Toni Bešlić: Branko Kincl</i>	341
10. Александар Ђ. Кадјевић, <i>Aleksandra Stupar: Grad. Forme i procesi</i>	345
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	347
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР	359
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	365
РЕЦЕНЗЕНТИ РАДОВА	373

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

OLGA Z. ŠPEHAR

Belgrade University, Faculty of Philosophy — Department of Art History*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Home for Eternity. A possible Interpretation of the Late Roman Tomb Paintings from Beška

ABSTRACT: Roman art changed through centuries because of many different cultural and historical circumstances. However, sepulchral art, alongside with the funerary customs, changed very slowly. In the time when Christianity begun to take over the leading role among the religions of the Empire, in Pannonia Secunda a tomb was painted on the necropolis in modern Beška, that shows the endurance of Roman tradition when the understanding of afterlife is in question. Its wall paintings were published more than thirty years ago, because their repertoire is very interesting, but the explanation of its program as a whole is still missing. This work is an attempt to fill the gap by offering one possible interpretation of those paintings.

KEY WORDS: Roman tomb, Beška, Pannonia Secunda, Late Antiquity, funerary art.

Many researchers of ancient Roman art dealt with how and why some specific myths or mythical beings were chosen in funerary context, and what was the message that the entire programme of a funerary monument was supposed to convey. Recent studies, concerning Roman sarcophagi, accentuated two main lines in historiography: one was led by Franz Cumont (1942) and it emphasized the allegorical role of mythological representations, while the second, based actually on a review of Cumont's study by Arthur D. Nock (1946), suggest that myths are merely a decor chosen according to someone's education or cultural predilections towards classicism (ELSNER 2011: 9–10; NEWBY 2011: 301; 2016, 228–229). In her works, Zahra Newby emphasized one more dichotomy visible in funerary context and that is whether mythological scenes express hope for the good afterlife, or just show the earthly life of the deceased (NEWBY 2011: 301; 2016: 228–229). When considering funeral wall paintings, it seems that their meaning is more or less on the same line as that of the Roman sarcophagi, since the repertory of scenes and motifs on both are almost identical, as well as their symbolic significance of the deceased's home for eternity. When considering the late antique tomb from Beška, it appears

* ospehar@gmail.com

that its decoration annulled most of the above mentioned dichotomies, merging several ideas into one.

The tomb was discovered a little more than five decades ago, and later described in detail by S. Đurić (1985: 5–18) and M. Marijanski-Manojlović (1987: 17–32). Some aspects of its painted decoration were taken into account recently by several researchers (POPOVIĆ 2011; АНЂЕЛКОВИЋ ГРАШАР 2016: 77–78). It was just one of many graves on the necropolis and was dated by the find of a coin, detected inside the tomb itself, minted in Thessaloniki in 330–333 AD. It gives a *terminus post quem* for the use of this tomb, so the painted decoration was dated to around the same time, i.e. to the fourth decade of the 4th century (POPOVIĆ 2011: 238). Coin was made of bronze, with a representation of a goddess Roma on its obverse, while on the reverse a she-wolf with twins was represented (BRUUN 1966: 523–524). Within the tomb, several grave goods were also found, among them one gilded fibula, fragments of a glass cup and a jug, as well as two unornamented and unused lamps placed in the tomb during the performance of funerary ritual (MARIJANSKI-MANOJLOVIĆ 1987: 32).



Fig. 1. Married couple on the western wall of the tomb (documentation of the Museum of Vojvodina)

Сл. 1. Брачни пар са западног зида гробнице (документација Музеја Војводине)

The tomb from Beška was originally constructed in the shape of a house with a gable roof (ĐURIĆ 1985: 5), typical not only for graves but likewise for sarcophagi, as the eternal homes of the deceased (WALLACE-HADRILL 2008). All four walls of the tomb had painted decoration, executed in very good, although provincial manner, adequate to the artistic language of the late 3rd and the 4th century Roman painting. On the western wall a married couple is probably depicted (Fig. 1) (ĐURIĆ 1985: 5–6; MARIJANSKI-MANOJLOVIĆ 1987: 17; POPOVIĆ 2011: 237–238).¹ Such interpretation is based on the fact that a male and a female figure were represented next to each other, but there is no indication of closeness, that can be seen in many Roman paintings or reliefs of married couples in funerary context (ELSNER 2014: 325–326 with older literature). Male figure is depicted upright, wearing a purple chlamys, fastened on his right shoulder by a fibula and decorated with an ornamented brown tablion. On his left side stands a damaged female figure,

¹ S. Đurić gave the information that a couple was represented on the eastern wall of the tomb (1985: 5–6), while M. Marijanski-Manojlović, who excavated the tomb, presented a data that the said scene was painted on the western wall (1987: 17). Such orientation is accepted by later researchers, since it is in accordance with the data from the excavations as well as with the usual orientation of Roman graves.



Fig. 2. Three Parcae on the eastern wall of the tomb
(documentation of the Museum of Vojvodina)
Сл. 2. Три парке са источног зида гробнице
(документација Музеја Војводине)

wearing some kind of turban-like hat on her head (MARIJANSKI-MANOJLOVIĆ 1987: 17), although it is quite hard to see it now because of said damages. In her right hand she holds a lily or a branch (ĐURIĆ 1985: 6, 8; MARIJANSKI-MANOJLOVIĆ 1987: 17), and in her left a bluish vase. She wears a light coloured dress, while a white palla is folded over her left shoulder (ANĐELKOVIĆ GRAŠAR 2015: 269–270; АНЂЕЛКОВИЋ ГРАШАР 2016: 77). The eyes of both persons are directed towards the composition on the opposite, eastern wall, where Three Parcae (Fates, gr. Moirae) were represented (Fig. 2).

Three goddesses are present in funerary art of the ancient Rome, although not so often on the sepulchral wall paintings, and were inherited from the ancient Greek sepulchral art, along with their cult. Their primary function was to take care about every segment of one's life – about the birth, life itself, and finally about the death (HAMMOND, SCULLARD 1970: 430–432; СРЕЈОВИЋ, ЦЕРМАНОВИЋ-КУЗМАНОВИЋ 1992: 272–273; NARDO 2002: 91). In Beška tomb Nona (gr.

Klotho) carries the spindle of the deceased's life, Decuma (gr. Lachesis) carries a rotulus on which the deceased's destiny is written, while Morta (gr. Athropos) carries a scale in order to measure the deceased's sins (MARIJANSKI-MANOJLOVIĆ 1987: 19, 29). Those were some of the attributes with which Fates were most often depicted in roman art, for example on the sarcophagi with the myth of Meleager. It was the most popular myth concerning Fates, since they defined his destiny when he was only seven days old (OVID: VIII 451–461; BRASWELL 1991: 488–489; LORENZ 2011). Considering the fact that, according to the grave finds, a male person was buried in Beška tomb, this distant tie of Fates with a hero, whose representations were the most popular single narrative subject on the Roman sarcophagi (NEWBY 2016: 298), gives another dimension to the scene of Three Parcae. Heads of all three of them were surrounded by yellow halos, an old tradition that had solar connotation and was tied to the idea of light emanated by ancient gods, heroes, personifications or the divine emperors (HAMMOND, SCULLARD 1970: 735; KAZHDAN 1991: 1487). Halos were the artistic means for showing the divine light of the Three Parcae, goddesses of obviously great importance for the owner of the tomb. Although not perceivable instantly, one must pay an attention to this unusual tie between the fatal goddesses and nimbus as a solar symbol. The reason can be searched for in popularity of solar cults in the 3rd and the beginning of the 4th century, when solar god gained his syncretistic form thus becoming the Sol Invictus/



Fig. 3. Southern wall of the tomb (documentation of the Museum of Vojvodina)
Сл. 3. Јужни зид гробнице (документација Музеја Војводине)



Fig. 4. Northern wall of the tomb (documentation of the Museum of Vojvodina)
Сл. 4. Северни зид гробнице (документација Музеја Војводине)

Apolo-Helios, and served as a protector of several Roman emperors, among them Constantine I around 310 AD (ALFÖLDI 1969: 5–6; HALSBERGHE 1972; BARDILL 2012: 56, 94–95 with older literature).

The southern and northern walls of the tomb were divided in several horizontal fields, each decorated differently (Figs. 3, 4). The lowest part of the southern wall was reserved for the servants with the gifts. On the lowest part of the opposite wall the imitation of marble revetment was depicted. Middle sections of both lateral walls were decorated with the motif of continuous meander, depicted with the illusion of depth,² while inner fields were decorated by five white dots each (Fig. 5). The upmost part of the southern wall is further divided into three smaller sections: one with garlands and small birds, probably pigeons, and two with multiple volutes. The upmost section of the northern wall was decorated with three peacocks among vines and grapes (MARIJANSKI-MANOJLOVIĆ 1987: 18).

Servants, actually the slaves represented on the lower part of the southern wall carry various gifts to the couple painted on the western wall. There are four of them, painted in separated fields, divided from each other by red stripes, resembling architectural elements of the second Pompeian style, such as piers. Every field is decorated in the same manner: it has white background with garlands and pale-green ribbons in upper part, and greenish vegetation in the lower part. Garlands were very popular in sepulchral art of the ancient Rome. The earliest Hadrianic sarcophagi were, for example, often decorated only with garlands held by Cupids or Victories (NEWBY 2011: 304),³ but later garlands tended to become just one segment of decoration, giving much more space to mythological scenes. The fruits and herbs it consists of symbolize the four seasons of the year and the abundance of natural wealth. Therefore, in the funerary context, garlands can be understood as the offerings, petition of the deceased or the members of mourning family, to the gods of the Underworld, so that the wellbeing of the soul is to span throughout the entire year. Garlands were likewise depicted on the walls of private Roman villas and houses, symbolizing the wealth of the owner, suggesting that he and his family had plenty of goods despite the season of the year. When having in mind that, from the late 1st to the 4th century, Romans often used the legend of Proserpina/Persephone as the artistic source



Fig. 5. Meander, detail
(documentation of the Museum of Vojvodina)
Сл. 5. Меандар, детаљ
(документација Музеја Војводине)

² About the perspective on geometrical motifs on Roman mosaics c.f. DURAN KREMER 2015.

³ In the time of Emperor Hadrian inhumation became more often than the cremation. The reason most probably lies in growing popularity of Hellenic influence. Therefore, everyone who could afford it, wanted to have a sarcophagus, in order to show his or hers wealth and social status. Another important reason for practicing inhumation is the belief that it protects better whatever part of the deceased's soul that may stay attached to the body after the death C.f. TOYNBEE 1996: 40–41; DAVIES 1999: 149.

in funerary context (NEWBY 2016: 234, foot note 29), it is understandable why it was very important to maintain gods favour even in winter. Therefore, depicted within painted architectural frame, garlands symbolize the desired all year long benefit of the tomb owner in the eternal dwelling. Some authors understand garlands as a visual representation of actual flowers and wreaths that living mourners brought to the dead (ELSNER 2014: 319). The most possible solution for understanding their meaning may be to combine both thesis, because one's funeral is not only a matter of a moment, in which the living plea for the wellbeing of their dead, but of the eternity as well.

When considering the position and the appearance of the servants themselves, the closest to the portrait of the deceased is a young woman wearing a pearl necklace. In her hands she holds a basket filled with offerings. She is followed by three young man wearing tunics decorated with *orbiculi*. Each one of them is depicted in a separate field. The belt of the first man is embellished by some sort of applications, and a tall dark hat is depicted on his head, which is recognized as *pileus pannonicus* or the Pannonian hat (ĐURIĆ 1985: 7, 15). The mentioned type of hat was obviously not tied to slaves, because it was likewise represented on the portraits of prominent persons, such as the supposed owner of the Roman villa depicted in the so called "Great hunt" mosaic of Piazza Armerina in Sicilly (DUNBABIN 2012: 130–143 with older literature). Youth wears a torques with a rounded *bullā* around the neck. In his right hand he holds a *flabellum*, while in his left hand he holds a large bunch of blue grapes. The second youth is the only one wearing a blue tunic. A white robe hangs from his left shoulder, flattering to his right side and indicating a movement toward the deceased. Around his waist is also a belt with applications. In his right hand he holds a beaker, while in his left hand he holds a jug with the wine. The third man is a bare-headed youth in white tunic, wearing a torques around his neck. In opposing to all other fields, in the last one, larger than other three, two drapes are represented in both upper corners (MARIJANSKI-MANOJLOVIĆ 1987: 18, figs. 24–28). All the servants, just like their masters, have very accentuated eyes, large and wide opened.

During the Late Antiquity, depictions of the attendants with offerings became closely tied to the social status of the deceased, i.e. to the way that their owner wanted to be perceived (DUNBABIN 2003b: 443). For ancient writers, the appearance of the servants, their clothing, hairstyle and accessories, were as essential for the effect of a banquet as was the quality of wine poured on that occasion. Therefore the attending slaves wore quite lavish clothes, since their appearance primarily indicates the wealth of their master, which was also the way they were depicted on wall paintings of the late antique villas (DUNBABIN 2003b: 446–449). In funerary context, attendants with offerings were mostly understood as a part of funerary banquet. Obviously, the role of those images is honorific, primarily intended to glorify the deceased person as the receiver of the offerings, but it is also suggestive, since their position and the objects they held allude to the banquets of the living, as very important Roman custom (DUNBABIN 2003b: 453). If we have in mind who participated in Roman banquet, it seems that it was a scene of a private realm, typical for the late antique artistic language (DUNBABIN 2003b: 462–463). But, what kind of banquet was it? That performed at tomb, a real one performed during the lifetime of the deceased, or the one the deceased wish to participate in the afterlife? (DUNBABIN 2003a: 108–110; CARROLL 2006: 4; DENZEY 2007: 96) We incline to the solution that it was an image of the real banquet transferred to the eternity, which is further testified by the

painted imitation of the marble revetment on the lowest part of the opposite wall of the tomb. Although interpreted by previous researchers as decorative motif used only for practical reasons, we must suggest its different explanation. Until recently, painted imitation of marble was mostly neglected by the researchers as a medium used in lack of finances, in order to achieve the visual effect of the real material (GREENHALGH 2009: 28; БРАНЕШЕВИЋ, ШПЕХАР 2016: 50 with older literature). New reserches, however, give more value to the painted imitations, especially in decorating villas and houses of wealthy Romans (БРАНЕШЕВИЋ, ШПЕХАР 2016: 50–51). Having in mind the importance of marble revetment, as well as of its painted imitations in ancient and late antique world, it seems to us that it should be understood the same way when funerary monument is in question. Painted marble revetment was not only the consequence of *horror vacui* of a late antique artist, but had the same role as the representations of servants, and that is to visualize the idea of a tomb as a house for eternity, in all its splendour, i.e. full of servants, nice food and drink, flowers, precious materials etc. Therefore, the intent was to depict the wealth of the tomb owner, wishing the same wealth for him in the afterlife. If we look at the absolutely closest iconographic and geographic parallel of the Beška tomb, the painted tomb from Silistra, we can observe that on both lateral walls servants are represented carrying gifts (HODDINOTT 1975: 140–142; ДИМИТРОВ, ЧИЧИКОВА 1986: 56–63; АТАНАСОВ 2007). Instead of choosing two rows of servants, the unknown artist or artists from Beška chose marble imitation which actually had similar meaning as the two groups of servants from Silistra.

In the middle sections of both lateral walls of the tomb, meanders were depicted. Although in older literature mostly understood as a strictly practical motif used for dividing different parts of reliefs, friezes, vase or wall paintings (ЂУРИЋ 1985: 13–14), meander actually had a very prominent symbolical role in Antiquity. As a direct descendant of the motif of labyrinth,⁴ it often serves as its simpler substitute (HOBLEY 2015: 55). In Greek mythology, inherited and incorporated by Romans, labyrinth was a structure built by Daedalus, whose son Icarus was killed by Sun/Helios melting his wings (NARDO 2002: 30–31; HOBLEY 2015: 77). This tragic and very popular ancient legend ties together several ideas in one cohesive whole. Those are the idea of the city (Knossos), of the labyrinth, of the Sun-god and of the dead youth who died before his time. Legend says that, after Icarus' death, Dedalus travelled across Mediterranean to Cumae, where he offered the wings that killed his son as an *ex voto* to Apolo/Helios in his temple (VERGIL: VI, 28–31). The death of Icarus, caused by Sun, resulted in fact that the image of labyrinth acquired solar and funerary connotations and was treated as sacred (HOBLEY 2015: 77). It is obvious in texts of ancient writers, like for example in Ovid's *Metamorphosis* (VIII, 157–168) or Plinius the Elder's *Naturalis Historia* (XXXVI, 19.84–86). As a reduced version of it, meander kept the same meaning. Still, one must not forget that labyrinth also emanated the idea of a journey, which is very well explained by Rebecca Molholt dealing with the representations of labyrinths on the floor mosaics of Roman baths. She tied the movement of the bathers through different temperature zones with the movement emanated by the image of a labyrinth. The entire process of bathing was actually a journey, in which a bather/traveller must move through "labyrinth" of rooms, being very well aware of changing temperature and appearance in all of those, in order to finish the bathing ritual (2011: 288–289). Used in a funerary

⁴ One of the written testimonies about the strong symbolic ties between labyrinth and the meander, through the comparing with the river Meander in Phrygia c.f. OVID: VIII, 162–165.

context, labyrinth or meander kept the same meaning: it represented the journey of one's life from birth to death, every step of which was dictated by the Three Parcae and confined by the thread they were holding. Having that in mind, the motif of a meander must not be viewed only as a decorative one. On the contrary, it must be understood as very important mean used for a particular reason – to show how the journey from one form, that of a living humans, to another, that of a *dis manibus*, function.

Peacocks are also one quite often motif in roman funeral art, mostly as a part of Elysium scenes (ANĐELKOVIĆ, ROGIĆ et al. 2010: 233), and as such they are also depicted in Beška tomb, where two peacocks are opposite each other, while one is represented without its pair. Between them, bunch of grapes are most probably depicted, although very damaged now, that can be tied to Bachus/Dionysus, just like grape and wine carried by servants, as well as the vines depicted above the meander on the southern wall. All of those motifs can be tied to the god who himself managed to enter the Hades, in order to bring back his deceased mother Semela, and to overcome the death, leaving the Underworld alive and unharmed. Although in the case of Beška tomb connections between represented dionysiac motifs and ideas of the afterlife seem remote, because they were only indicated by said symbols, they were actually omnipresent in Roman culture. Every motif was depicted as a unique invocation of god's help in the afterlife as the Lord of the souls (HAMMOND, SCULLARD 1970: 353), which was his most important role during the Late Antiquity, in accordance with the increasing beliefs in resurrection which followed the emerging of Christianity. It acquired its most visible written parallel in a work *Dyonisiaca* ascribed to Nonnus of Panopolis, a late antique writer whose work is dated with no certainty from the 4th to the 6th century (SHORROCK 2011; CHUVIN 2014). In Late Antiquity people tend to, in words of Christopher Faraone, turn their eyes towards heavenly deities, while different forms of chthonic prophecies, alongside with gods, diminished in importance (2004: 213). That way Dionysus/Bacchus became more closely tied to the sepulchral than to the orgiastic context.

What is always puzzling when Roman underground funerary art is in question is to whom those paintings were aimed. Above ground tombs, from simple inscribed slabs to grand-scale mausolea, were intended to be seen, to convey a message to quite a wide public, because of the position of the necropolises along main roads (CARROLL 2006: 3, 48–50). On the other hand, the inside of an underground tomb was permanently closed once a deceased had been put in it, so it was not intended to be seen by family members nor passersby. It means that its paintings were aimed to be seen not by “the living public” but by *dis manibus* and the gods of the Underworld. Of course, depicted beings were also meant to be a permanent company for the deceased, who in the case of Beška tomb was himself depicted on its wall. In words of Michael Koort-boijan “by means of portraiture, the dead themselves emerge from the shades to serve as the catalyst for the act of reminiscence” (1995: 114). It is in accordance with the popular Roman belief that one's final resting place is a house, inside which the soul of deceased continue to receive sacrifices made by the family or *collegia* members (WALLACE-HADRILL 2008; DUNBABIN 2003a: 127–128; DENZEY 2007: 28). Such belief was more common, despite some interpretations that the souls of the deceased go to Elysium, which was mostly a consequence of what ancient writers stated, not of what ordinary people really believed to happen after the death (TOYNBEE 1996: 33–42). Painted representations of the deceased, his richness and status, were intended for his afterlife companions, because his position in the afterlife was very much dependant on

social position in this life. Of course, in a world where a social stratification was very accentuated, such a belief is understandable. If a tomb really is a house of the departed, as a “micro-architectural” structure defined by its shape as well as by the painted imitations of pears, marble revetment, drapes,⁵ than it should represent everything that the deceased was in life and what he or she wanted to be after death.

Although dated to the middle of the 4th century, i.e. in the time when the number of Christians intensively grew, the program of the wall paintings of the Beška tomb is completely pagan in character. Yet, in accordance with the time it was painted, some elements exist that are visible in contemporary sepulchral art of the Christian population, like funerary banquets or yellow haloes (ELSNER 1998: 233, fig. 159; DENZEY 2007: 96–98). But what marks the paintings in Beška the most, is the connection of diverse myths, symbols and beliefs in one unity, and those merge the Three Parcae, the solar symbolism represented by the halos and meander, dionysiac symbolism represented by vines, wine and grapes, all of them used in funerary context. Actually, Parcae were quite popular in ancient Rome, although they and every aspect of their cult, were imported from Hellenic East (LIPKA 2009: 148–151). The same can be said for Dionysus/Bachus, whose tie to the Underworld is also imported. Syncretism is not unusual in Late Antiquity, especially since the members of traditional Roman families were often overwhelmed by the ever increasing power of Christianity and other soteriological cults. For that we have written proof in a hymn by Menander Rhetor dated to the 3rd century. The hymn is dedicated to Apollo, but the rhetorician actually identified him with Mithras, Horus, as well as Dionysus.⁶ Another example is that of the Dionysus from Nonnus’ work (CHUVIN 2014). Such defined divinity was made stronger than his Greek or Egyptian ancestor, because he combined all the powers of every named god (FARAONE 2004: 214–215). In the late antique world, syncretistic and opened to various cults and religious practices, peacocks, birds and garlands were very popular in funerary art, especially because they were all religiously neutral, so they became expected in almost every painted tomb (DENZEY 2007: 38). Still, if we put together everything depicted on the walls of Beška tomb – Parcae, Greek goddesses, chthonic Dionysus/Bachus also of Greek origin, meander as a reduced image of the Minoan Labyrinth, we cannot escape the conclusion that the complete feeling of the program of the tomb was Hellenic in character.

In the time when this tomb is dated, i.e. the end of the first half of the 4th century, Pannonia Secunda had an important role in the Empire, primarily its capital Sirmium as an administrative as well as an important ecclesiastical centre and bishopric. Actually, martyriologia of one of the most popular Sirmian martyr, Sinerotes, Christian of Greek origin (Милин 2004: 187), testify about the existence of Greeks in Pannonia Secunda at the beginning of the 4th century. Even if we cannot determine the ethnicity of the tomb owner, what we can positively conclude about him is that he certainly was a member of the local elite of *Pannonia Secunda*. It is testified not only by the fact that he could afford to have painted tomb as his resting place, but also by the grave goods, mostly imported, found in that same tomb: a glass beaker of Italic origin and a glass jug of possible Gallic origin, as well as a gilded bronze fibula. The fibula itself is very important, because that kind of fibulae were the present given by emperor himself to

⁵ About the sarcophagi as “micro architectural” structures c.f. THOMAS 2011.

⁶ After FARAONE 2004: 215.

important military commanders or members of imperial administration, on the occasion of the *dies imperii* or the imperial jubilee (PETKOVIĆ 2010: 261 with older literature). Those were all items needed in the afterlife of a person who wanted to keep his prestigious social position and to keep his past alive for eternity.

The Roman Empire of the 4th century was the world that intensely changed after the Edict of Milan. Although we can't be sure after seventeen centuries, we can still assume that it is the time when those who believed in traditional ancient gods were puzzled by the new possibilities offered by the new religion. Therefore, the commissioner of the sepulchral paintings from Beška turned to several helpers in the afterlife, hoping for their intervention. The programme of the tomb paintings has an encomiastic character, glorifying the deceased, and at the same time defining his or hers place in the believed social world of the Roman death, as well as of his living descendants in the real social world of the Roman elite (ELSNER 2014: 321). By a brilliant selection of motifs, a complex narrative is created, in order to guarantee the successful afterlife of the person buried in it.

SOURCES

- OVID. *Metamorphoses I* (eng. translation F. J. Miller). Cambridge Mass.: Harvard University Press; London: William Heineman, 1951.
- PLINY the Elder. *Natural History*. Vol. X, Books 36–37. Translated by D. E. Eichholz. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1962.
- VERGIL, *Eclogues, Georgics, Aeneid I–VI* (eng. translation by H. Rushton Fairclough). London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's sons, 1916.

BIBLIOGRAPHY

- ALFÖLDI, Andrew. *The Conversion of Constantine and Pagan Rome*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- ANĐELKOVIĆ, Jelena, Dragana Rogić, Emilija Nikolić. "Peacock as a sign in the late antique and early Christian art." *Arheologija i prirodne nauke* 6 (2010): 231–248.
- ANĐELKOVIĆ GRAŠAR, Jelena. "Funerary images of women in tomb frescoes of the Late Antique and Early Byzantine period from the Central Balkans." in: TSETSKLADZE, Gocha R., Avram Alexandru, James Hargrave (eds.). *The Danubian Lands Between the Black, Aegean and Adriatic Seas (7th century BC – 10th century AD). Proceedings of the Fifth International Congress on Black Sea Antiquities (Belgrade – 17–21 September 2013)*. Oxford: Achaeopress, 2015, 269–275.
- АНЂЕЛКОВИЋ ГРАШАР, Јелена. *Слика жене у визуелној култури ране Византије на територији централног Балкана*. Необјављен рукопис докторске дисертације одбрањене на Филозофском факултету у Београду. Београд (ANĐELKOVIĆ GRAŠAR, Jelena. *Imaging the Feminine in Early Byzantine Visual Culture on the Territory of the Central Balkans*. Unpublished PhD thesis. Belgrade), 2016.
- ATANASOV, Georgi. "Late Antique Tomb in Durostorum-Silistra and its master." *Pontica* 40 (2007): 447–468.
- BARDILL, Jonathan. *Constantine, Divine Emperor of the Cristian Golden Age*. Cambridge... etc.: Cambridge University Press, 2012.
- BRASWELL, Bruce Karl. "Meleager and the Moirai: a note on Ps.-Apollodorus 1.65." *Hermes* 119/4 (1991): 488–489.
- BRUUN, Patrick M. *The Roman Imperial Coinage. Vol. VII, Constantine and Licinius: A.D. 313–337*. London: Spink and son Ltd., 1966.
- CARROLL, Maureen. *Spirits of the Dead. Roman Funerary Commemoration in the Western Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- CHUVIN, Pierre. "Revisiting Old Problems: Literature and Religion in Dionysiaca." in: SPANOUDAKIS, Konstantinos (ed.). *Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a section of Nonnus and the Modern World*. Berlin, Boston: De Gryter, 2014, 3–18.

- CUMONT, Franz. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1942.
- DAVIES, Jon. *Death, Burial and Rebirth in the Religions of Antiquity*. London, New York: Routledge, 1999.
- DENZEY, Nicola. *The Bone Gatherers. The Lost Worlds of Early Christian Woman*. Boston: Beacon Press, 2007.
- ДИМИТРОВ, Димитър, Мария Чичикова. *Късноантичната гробница при Силистра*. София: Български художник (DIMITROV, Dimit'r, Marija Čičikova. *Late antique tomb from Silistra*. Sofija: B'lgarski hudožnik), 1986.
- DUNBABIN, Katherine. *The Roman Banquet. Images of Convivality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- DUNBABIN, Katherine. "The Waiting Servant in Later Roman Art." *The American Journal of Philology* 124/3. *Special Issue: Roman Dining* (2003): 443–468.
- DUNBABIN, Katherine. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012⁶.
- DURAN KREMER, Maria de Jesus. "East Meets West. The Perspective in Roman Mosaics." *Journal of Mosaic Research* 7 (2015): 25–34.
- ĐURIĆ, Srđan. "The Late Antique Painted Tomb from Beška." *Зограф* 16 (1985): 5–18.
- ELSNER, Jaś. *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire, AD 100–450*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- ELSNER, Jaś. "Introduction." in: ELSNER, Jaś, J. Huskinson (eds.). *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*. Berlin, New York: De Gruyter, 2011, 1–20.
- ELSNER, Jaś. "Rational, passionate and appetitive. The Psychology of rhetoric and the Transformation of Visual Culture from non-Christian to Christian Sarcophagi in the Roman World." in: ELSNER Jaś, M. Meyer (eds.). *Art and Rhetoric in the Roman Culture*. Cambridge: University Press, 2014, 316–349.
- FARAONE, Christopher A. "The Collapse of Celestial and Chthonic Realms in a Late Antique 'Apolonian Invocation' (PGM I 262–347)." in: BOUSTAN, Raanan S., Annette Yoshiko Reed (eds.). *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 213–232.
- GREENHALGH, Michael. *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in Medieval Mediterranean*. Leiden, Boston: Brill, 2009.
- HALSBERGHE, Gaston H. *The Cult of Sol Invictus*. Leiden: Brill, 1972.
- HAMMOND, Nicholas G. L., Howard H. Scullard (eds.). *Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1970².
- HOBLEY, Brian. *The Circle of God. An Archaeological and Historical Search for the Nature of the Sacred. A Study of Continuity*. Oxford: Archaeopress, 2015.
- HODDINOTT, Ralph F. *Bulgaria in Antiquity. An Archaeological Introduction*. London, Tonbridge: Ernest Benn Limited, 1975.
- KAZHDAN, Alexander P. (ed.). *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Vol. 3. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.
- KOORTBOJIAN, Michael. *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995.
- LORENZ, Katharina. "Image in distress? The death of Meleager on Roman Sarcophagi." in: ELSNER, Jaś, J. Huskinson (eds.). *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*. Berlin, New York: De Gruyter, 2011, 309–336.
- LIPKA, Michael. *Roman Gods. A Conceptual Approach*. Leiden, Boston: Brill, 2009.
- MARIJANSKI-MANOJLOVIĆ, Mirjana. *Rimska nekropola kod Beške u Sremu*. Novi Sad: Vojvodanski muzej, 1987.
- МИЛИН, Милена. „Пасија мученика Синерота.” у: ПОЗНАНОВИЋ, Душан (ур.). *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од сјрадања хришћанских мученика)*. Сремска Митровица (MILIN, Milena. "Passion of Synerotes." in: POZNANOVIĆ, Dušan (ed.). *Sirmium in heaven and on earth (1700 years since death of Christian martyrs)*, Sremska Mitrovica), 2004, 187–189.
- MOLHOLT, Rebecca. "Roman Labyrinth Mosaics and the Experience of Motion." *Art Bulletin* 2011/3: 287–303.
- NARDO, Don. *The Greenhaven Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. Detroit... etc: Greenhaven Press, 2002.
- NEWBY, Zahra. "Myth and Death: Roman Mythological Sarcophagi." in: DOWDEN, Ken, Niall Livingstone (eds.). *A Companion of Greek Mythology*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, 301–318.
- NEWBY, Zahra. *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC – AD 250*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- NOCK, Arthur D. J. D. Beazley. "Sarcophagi and Symbolism." *American Journal of Archaeology* 50/1 (1946): 140–170.

- PETKOVIĆ, Sofija. *Rimske fibule u Srbiji od I do V veka n.e.* Beograd: Arheološki institut, 2010.
- POPOVIĆ, Ivana. "Wall Paintings of Late Antique Tombs in Sirmium and its Vicinity." *Сѣпаринар* LXI (2011): 223–249.
- SHORROCK, Robert. *The Myth of Paganism. Nonnus, Dionysus and the World of Late Antiquity.* London... etc.: Bloomsbury, 2011.
- СРЕЈОВИЋ, Драгослав, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник ђрчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга (SREJOVIĆ, Dragoslav, Aleksandrina Cermanović-Kuzmanović. *The Dictionary of Greek and Roman Mythology.* Belgrade: Srpska književna zadruga), 1992⁴.
- THOMAS, Edmund. "'Houses of the Dead'? Columnar Sarcophagi as 'micro-architecture'." in: ELSNER, Jaś, J. Huskinson (eds.). *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi.* Berlin, New York: De Gruyter, 2011, 388–435.
- TOYNBEE, Jocelyn M. C. *Death and Burial in the Roman World.* Baltimor, London: John Hopkins University Press, 1996.
- ВРАНЕШЕВИЋ, Бранка, Олга Шпехар. „Мермерна оплата и њене сликане имитације. Боја и светлост у рано-византијској уметности централног Балкана.” *Зборник Народног музеја* (VRANEŠEVIĆ, Branka, Olga Špehar. "Marble Revetment and its Painted Imitations. Colour and Light in early Byzantine Art of the central Balkans." *Zbornik Narodnog muzeja*) XXII-2 (2016): 47–66.
- WALLACE-HADRILL, Andrew. "Housing the Dead: the Tomb as House in Roman Italy." in: BRINK, Laurie O. P., Deborah Green (eds.). *Commemorating the Dead. Texts and Artifacts in Context: Studies of Roman, Jewish and Christian Burials.* Berlin, New York: De Gruyter, 2008, 39–77.

Олга З. Шпехар

КУЋА ЗА ВЕЧНОСТ. МОГУЋА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА КАСНОАНТИЧКЕ ГРОБНИЦЕ ИЗ БЕШКЕ

Резиме

У време када је хришћанство почело да преузима водећу улогу међу религијама у Римском царству, у провинцији Друга Панонија осликана је гробница у данашњој Бешки, која указује на претрајавање старијих римских традиција када је поимање загробног живота у питању. Иако је археолошки истражена још пре више од пет деценија, а њено сликарство објављено пре тридесет година, тек је спорадично била предмет каснијих истраживања, и то углавном само неки њени сегменти. У раду се нуди нов начин сагледавања зидних слика гробнице кроз тумачење појединих елемената њеног комплексног сликаног програма.

Повезујући соларни култ са култовима Три парке и Диониса, али укључујући и религијски неутралне мотиве, поручилац је желео да обједини више различитих божанстава, како би себи обезбедио интервенцију сваког од њих у загробном животу. Такође, у складу са изразито хијератичним друштвом какво је било римско, желео је да укаже и на богатства која је поседовао у овом животу, изражавајући истовремено наду да ће у истим благодетима уживати и након смрти. Комплексан наратив ове касноантичке гробнице одражава поимање места вечног починка једног припадника богате локалне елите, у време драстичних промена које су потресале све сегменте римског друштва.

Кључне речи: римска гробница, Бешка, *Pannonia Secunda*, касна антика, фунерарна уметност.

Уредништво је примило рад 28. XI 2016. и одобрило га за штампу 5. V 2017.

BRANKA Č. VRANEŠEVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Rethinking Decoration: Ornaments on Early Christian Floor Mosaics

ABSTRACT: One of the issues confronting the theory, art history and architecture is the question of ornament. Ornament criticism began with Vitruvius's treatise in the 1st century AD and culminated with Adolf Loos's article in the beginning of the 20th century, leading to the complete elimination of ornaments primarily from architectural practice, but they fortunately never ceased to exist. Ornaments were accused as blatant, shallow, vulgar and a meaningless decoration. But, research conducted in the last decades argues that they can be symbolic in meaning and function. This paper examines different views and arguments of scholars expressed in historiography and how those views can reflect on our interpretation of ornaments found on early Christian floor mosaics.

KEY WORDS: ornaments, decoration, criticism, early Christianity, floor mosaics.

‘Ornament is the art we add to art’
*James Trilling, Ornament:
A Modern Perspective, 21*

Until recently the subject of decoration and ornament has been left unjustly out of medieval (and modern) studies, being considered nothing but meaningless decoration and an excessive element. Starting with Vitruvius's ‘Ten Books on Architecture’ written in the 1st century AD (VITRUVIUS 1926) where he saw ornament as an accessory, leading to the 18th century designers and theorists such as Laugier (LAUGIER 1977) and De l’Orme (BLUNT 1992), 19th century Victorian decorative arts (OSHINSKY 2000) and up to the beginning of the twentieth century, ornament criticism reached its peak with the study of Adolf Loos ‘Ornament and Crime’ in 1908 (LOOS 2002) leading to the elimination of all ornaments from architectural practice.¹ What they saw in ornament was an irrelevant, deceptive, ‘blatant and vulgar display of wealth’, as Alberti stated (FARRELL 2005)

* bvrane@f.bg.ac.rs

¹ This practice is most visible in the work of Le Corbusier who denounced ornaments claiming that they hide all the flaws of an object. It seems that in his viewpoint ornament serves to mask and transform the reality and to imitate nature, see. Le CORBUSIER 1987: 115.

while trying to find beauty in form (other than making it dependent on an ornament). Ornament was seen as superficial, shallow and banal, belonging to the lowest cultural tastes. It was accused of being primitive (barbaric) and recessive. It somehow seemed out of art's higher purposes or perhaps as not worthy of analysis. Even today Loos's questioning of the function of ornament resonates in our view, perception and discussion in art history, architecture and decorative arts.

Researchers over the last couple of decades regained the pleasure of renewal and interest in ornaments such as Gombrich (1979), Eliade (1991), Grabar (1992), Wigley (2001), and Trilling (2003), just to name a few. Their influence was deep in mostly architectural practices, but was present also in other forms of art. In the Oxford Dictionary of Byzantium, edited by Alexander P. Kazhdan and published in 1991 (KAZHDAN 1991: 1535–1537), it is stated that 'the most lavish and innovative' ornament (κόσμος)² can be found on textiles, architecture, sculpture and floor mosaics, that date from the 4th to the 6th century. Ornaments are defined as a number of different geometrical motifs such as interlace, medallions, lozenges, palmettes, garlands, crosses, circles, knots, meanders, which, when it comes to floor mosaics placed on early Christian churches, evolved around the borders and within the carpet framing, incorporating and dividing figures and scenes 'without diminishing their pictorial integrity' (KAZHDAN 1991: 1536). The theoretical framework of ornament can be found in the book 'The Mediation on Ornament' written by Oleg Grabar and published in 1992. He mapped out new territory in art history by dealing with issues such as ornaments, arabesques and aesthetics in early and medieval Islamic art and architecture, understanding ornaments as part of universal language of art going beyond earlier explication of geometry. In his interpretation ornament is a forceful 'intermediate order between the viewer and users of art, perhaps even creators of art (...) [but is] not, except in few extreme cases, the work of art itself' (GRABAR 1992: 45).³ An independent scholar and a former curator at the Textile Museum in Washington D.C. James Trilling also proved to be a passionate advocate and among the first scholars to deal with the meaning (TRILLING 1993) and development of ornament (TRILLING 2003) opening a whole new chapter in art history. In his book 'Ornament: A Modern Perspective' he deals with a much neglected form of art in art history, separating it from a design which he sees as a modern and distinctive form of decoration. What is ornament and have we lost the ability to read it, he questions? 'Ornament is decoration in which the visual pleasure of form significantly outweighs the communicative value of content. Ornament can and often does have representational, narrative and, symbolic content, but visual pleasure must be paramount' (TRILLING 2003: 23). In this paper we will examine different views and arguments of scholars expressed in historiography and consequently open a discussion of possible significance and meaning(s) (if there is/are any) of ornaments found on early Christian floor mosaics in the Mediterranean, a field that proved to be a relatively uncharted territory in art history. Certainly this type of analysis requires comprehensive study but in order to bind the scale of the research we will focus on some issues.

Different scholars in the 20th century, when the most intense ornament criticism emerged, approached the analysis from different perspectives, triggering debates. Symbolism in ornament

² The word, transliterated as kosmos, means order, arrange, ordered system, the world order ('the most beautiful order given to things by God', St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.*, I, 25, 6, ad 3). See COOMARASWAMY 1939: 380.

³ In his study Grabar considers calligraphy, arabesques, geometry, architectural images and images of nature as 'ornamental' (GRABAR 1992: 204). We must note that interestingly, in his research, he did not include manuscript illuminations.

is, it seems, alien to contemporary visual thinking and understanding. In its entirety ornament is unfamiliar and has lost its true meaning (if it ever had, as we believe it did). Scholars who insist on tracking and deciphering meaning of ornaments can be wrong but denying it is equally wrong. Among the first scholars who believed that words, spells and ornaments had meaning was Ananda K. Coomaraswamy. In his paper 'Ornament' published in 1939 he examined the history and meaning of the word ornament in Sanskrit and Greek (COOMARASWAMY 1939: 375–382). He believed and eventually concluded with remark that all ornaments had an original communicative function that we, in time, lost touch with. Therefore indicates that function and ornamental form cannot and must not be separated; function and meaning are inseparable (if there is meaning, there is function). This idea was further investigated by E. H. Gombrich who, in his book 'The Sense of Order', examines spells that mysterious symbols transmit, but whose meaning has been forgotten (GOMBRICH 1979). At the same time he is interested in tracking and defining the roots of words. Unfortunately through time, as they noticed, we have lost the meaning of ornaments, which led that, in our eyes, it lost function as well (TRILLING 1993: 52–69). That led to the understanding and conclusion of contemporary art historians, such as James Trilling, that ornament is a form of work and life without which humanity cannot survive (TRILLING 2003). If not, than we should 'suppress music, perfumes and flowers' (DUNCAN 1984).⁴ For that reason we must try to regain the overall meaning of ornaments.

Ideas of primitive societies, embodied in various geometrical forms, captured the imagination of scholars from different fields. Therefore the other approach towards defining ornaments goes further into its pagan roots and unambiguously religious, spiritual, dimensions. Sir James Frazer (FRAZER 1922) analyzing European folklore in 'The Golden Bough' reveals, as summarized by J. Trilling, 'an archaic substratum of socio-religious beliefs and practices, centering on the seasonal death and rebirth of vegetation and on magical practices intended to reinforce this cycle and ensure continuing fertility' (TRILLING 1993).⁵ Coming from nature, if we follow Ruskin's ideas (1819–1900), ornaments are God's work that is here to give us pleasure and make us happy (RUSKIN 2003). Being paraphrases of natural, primal signs, and nature's shapes (even when they were stylized into abstract form) they were easily transmitted through trade, knowledge or simple human contacts and therefore easily understood even when mysterious. This kind of communication⁶ influenced display of spiritual power with universal meaning regardless of religious beliefs. Jean-Claude Bonne has dealt with the place of ornament in medieval art and came to a conclusion that the viewer connected to the divine by engaging with the object using ornaments (BONNE 1996: 207–249; 1997: 103–119; 1999: 77–111). This view was demonstrated in complete opposite by O. Grabar who, on the other hand, paid attention to multivalent nature of ornament (GRABAR 1992).

Adrian M. Small in his paper 'Delight, the Function of Ornament. An Exploration of its Relevance' (SMALL 2009: 11) is dealing with symbolic interpretation and a very interesting anthropological and psychological issue, that Alfred Gell has called 'Technology of Enchantment'

⁴ At this point we must dissociate from the notion that every ornament found on medieval church floors and furnishings, baptisteries, textiles, book illuminations needed to have certain meaning or function but we feel the need to at least investigate its tradition and evolvement, see DUNCAN 1988. Tradition has unfortunately been undermined by the 'twentieth century's persistent requirement for originality', TRILLING 2003: 194.

⁵ On Orthodox Slavs folklore tradition see, MATHIESEN 1995: 155–177.

⁶ About using ornament as a means of communication, wealth for instance, see DONALD 1986.

(GELL 1992: 40–66) suggesting that ornaments (motifs) and patterns (series of motifs), are attaching people to things. ‘Ornament necessitates a physical and psychological relationship with a human being. It is a tangible method of striving to engage the human psyche by achieving a balance between monotony and complexity’ (GOMBRICH 1979; SMALL 2009: 10). A special attention to the psychological and therefore symbolical interpretation of ornament was given by C. G. Jung in his book ‘Psychology of Religion’ published by Yale University Press in 1960, in which some of his attention is given to archetypes. ‘The archetypal motifs presumably derive from patterns of the human mind that are transmitted not only by tradition and migration but also by heredity. The latter hypothesis is indispensable, since even complicated archetypal images can be reproduced spontaneously without there being any possibility of direct tradition’ (JUNG 1960: 93). That may explain on one hand ornament being a fundamental element of artistic tradition, and on the other magical and apotropaic properties of certain symbols and ornaments. Actually, many of surviving ornaments are a ‘living’ proof of its importance and meaning (MAGUIRE 1994: 265–274; 1997: 290). Magical properties of ornaments occupied scholarly attention in recent years proving to be an important aspect of Christian belief (MAGUIRE 2009). Recognizable in repetitive motifs, geometric shapes create a magical function, in terms of apotropaic and protective, especially when found on early Christian floor mosaics, textiles and items of personal use (mirrors, amulets, tokens, jewelry boxes, etc).⁷ In order to define and find answers as to which and in what context do these motifs have magical properties depends on the local religious practice, which on one hand competed with the current “state” religion and on other amended it. Providing answers seems possible especially since numerous archaeological sites demonstrate the existence and use of many amulets, apotropaic symbols, papyri with witchcrafts and so on. In that sense proving ornament’s function makes them more than just mere decoration. Through all these analysis ornament proved to be an extremely powerful tool of ethnic and cultural self-definition. Interestingly, as J. Trilling noticed, ornaments do not have a universal language but are consistent of numerous ‘local dialects and idioms’ that may have magical properties (TRILLING 2003: 26; ERDELIAN, VRANEŠEVIĆ 2016: 99–108). They are universal in nature and seen as different geometrical⁸ forms (interlace, rinceau, garlands and palmettes, medallions, crosses, squares, lozenges, knots, heart shaped motifs etc). They can have an important symbolic role like in P. Reuterswärd study ‘The Forgotten Symbols of God’ (REUTERSWÄRD 1986) where wheel and rosettes are symbols of cosmic nature of God (whose meaning derives from the pagan symbols of sun gods).⁹

With the development of ornament we can track and understand the changes in ideas and concepts around man, seeing it as a reflection of our own growth. Therefore by investigating the history of ornaments one can find out about the dynamics of migrations (regarding the space of living and prayer that came out as a result of these movements), heritage, trade, social and economic stratification, taste and desire but also war and plunder. Some ornaments (unchanged) lasted for centuries, some evolved and changed through time (from simple to complex and

⁷ About talismans and apotropaic symbols in ancient Greece see FARAONE 1992; ELSNER 2007. Regarding Christian apotropaic motifs see MAGUIRE 1994: 265–274; ERDELIAN, VRANEŠEVIĆ 2016: 99–108.

⁸ It is interesting to note that geometry got its name ‘from the measurement of the world’, ZAITSEV 1999: 531.

⁹ Knowing for sure if a motif does or does not have a symbolic meaning is impossible without carrying out a specific analysis of a single monument and its ornaments.

vice versa) and different geographical areas, cultures and religious beliefs. Its durability is fascinating. And if we define its beginning then we can trace its interaction with other cultures and see how it changed and evolved, not just in regional scope but in overall cultural identity.

That being said and in the context of studying ornaments, examination and the role of ornaments on early Christian floor mosaics was left mostly unexamined, neglected to say the least, even though, it seems, that the display of geometric motifs was essential for their further development in other forms of art (PETRIE 1930; PARLASCA 1959; LEVI 1963: 209; PICARD, STERN 1965; OVADIAH 1980; DUNBABIN 1999; KREMER 2014: 25–34; ABRACOS, DE FATIMA 2014; ВРАНЕСНЕВИЋ 2014; NASSAR, SABBAGH 2016: 528–555). It is Christian devotional art that, by its ‘definition’, aimed to draw the beholder from physical world towards contemplation (the idea best visible in the time of iconoclasm) (BRUBAKER 2009: 73–81; ELSNER 2012: 368–395)¹⁰ and was best achieved through ornaments and their symbolic meaning (which goes back to pre-Socratics in Greece) (BARASCH 1993: 23–91; GAIFMAN 2010: 63–86; EPSTEIN 2011: 43–51). Some questions remain. How do ornaments facilitate space perception by the viewer? What message, if any, do they convey? How do they transform plain architectural elements into canonical, majestic and visually disrupt space, suggesting other realm? What is their function or as O. Grabar called it ‘mediation of ornament’ (GRABAR 1992)?

Early Christian art, originally aniconic¹¹, by the end of the 3rd and the beginning of the 4th century becomes dominant and at the same time the main “manipulator” of ancient traditions in the context of the development and dissemination of material culture. Abstract tendencies, visible as early as the 3rd century floor mosaics, indicate desertion from Greco-Roman naturalistic conventions (KITZINGER 1980: 141–163). Actually, the rise of naturalism in Greece in the 5th century BC refers to the image as being both ‘sign for its referent and container of that referent’ (ELSNER 2012: 385). Archaic image was a ‘figural presence in absence and presence as absence’ (ELSNER 2012: 385). Abandonment of these Greco-Roman conventions are evident within the evolution of late antique and Byzantine art in all aspects of religious and profane life; being anti-naturalistic and/or anti-classical acknowledged its spirituality (this by no means indicates that early church was hostile to religious images and visual arts) (LADNER 1953: 1–34; ELSNER 2012: 385). Aniconic and nonmimetic images became active players in divine and magical properties within the real world (VERNANT 1991: 164–185; HALLIWELL 2002: 124–147; PLATT 2006: 233–257). In the next three to four centuries, different themes and motifs were formed that became present through the process of selection and adaptation of the existing repertoire of motifs, but to a much lesser extent by introducing new and innovative, highly specific ones related only to the Christian culture (KITZINGER 1973: 344). Greek and Hellenistic culture were very well-known, widespread and gladly cited in different areas, notably in the eastern part of the Roman Empire, except in time of iconoclasm when we notice a mild deviation, if not forgetfulness that is explained with fervent and frequent theological

¹⁰ In this paper L. Brubaker refers to the geometrical motifs such as the cross in the Great Church of Hagia Sophia as a decorative motif, see BRUBAKER 2009: 77.

¹¹ Despite the latest researchers and their beliefs that early Christian art is primarily iconic, see MURRAY 1981: 13–37, accompanied by MILES 1985: 43–8; FINNEY 1994: *passim*, with a summary of the 290–3 and JENSEN 2000: 13–20. We must not neglect certain hostility towards art by Church fathers, see BARASCH 1992: 95–157. A recent research on the establishment of the image within its didactic role, see BROWN 1999: 15–34, with WOOD 1999: 35–46. On Greek aniconism see GAIFMAN 2010: 63–86; 2012; RUTTER, SPARKES 2000.

debates (WEITZMANN 1960: 45).¹² Even in the time of iconoclasm a certain form of *damnatio memoriae* was administered on images and therefore favored motifs and their symbolic meaning (ELSNER 2012: 371; 2016: 128–138). Therefore a process of de-sensualisation and reformulation of pagan motifs normally occurred while Christians reinterpreted them. But the question remains: do these ornaments have the same symbolic meaning in Greco-Roman and Christian tradition and art¹³ or has it just remained in one's *memoria*? Interestingly non-figurative art was never condemned for idolatry.

The theological approach had much to say in shaping future forms of expression. Christians through Greeks and Romans inclined towards ornamental objects that found its place in the writings of Plato (PLATO 1888), Aristotel (ARISTOTEL 1966) and St. Augustin (AUGUSTINE 1933), suggesting a moderate use of ornaments. In those ideas lie the appropriate application of ornament in buildings and its constituent 'parts'. The understanding of geometric shapes derived from the Greek Platonists, who believed that the entire universe is divided into three levels: the highest, intellectual, belonging in the idea of eternity; the middle which consists of mathematical geometric shapes; and the lowest, composed of variable things of nature and the natural world (ZAITSEV 1999: 522). Geometry gradually developed into an independent 'science' that, as Greeks believed, had its sovereignty (which was not just an object of philosophical discourse) that created the existence of a particular matter, the Soul, which generated its ideas and forms (ZAITSEV 1999: 523). In the middle Ages, however, the Greek geometry has gone through a certain kind of transformation that has annulled the limits of three universal levels, merging them into one (ZAITSEV 1999: 523). Geometric shapes are at this point gaining importance *in rebus divinus*. Ecclesiastical tradition of exalting geometry, as means of cognition, is described with numerous exegetes such as Augustine (*De quantitate animae*) (AUGUSTINE 1933), Boethius (*Institutiones arithmeticae*) (BOETHIUS 1878), Isidorus (*Etymologiarum*) (ISIDORI 1911), Cassiodorus (*Institutiones*) (CASSIODORUS 1961) and others. They propagated the idea that geometry and metaphysics modeled the world (at this point we need to consider usage of the Greek word γεω-μετρῶ which means "measurement of the world"). The idea of geometric concept of the world took its form in visual arts along with early Christian writings, like in the description of the act of creation in *Hexameron* (WILES, SANTER 1975) and the works of Ambrose and Augustine (OVITT 1987). This tradition of exegesis continued to flourish in the middle ages and consequently involved pictorial representations of Creation through geometry. Description can go as late as to the decoration of late medieval miniatures in representing God as an architect of the world while holding calipers and a compass in his hands¹⁴ (ZAITSEV 1999: 535–539), as written in Proverbs 8:27–29 and Wisdom of Solomon 11:21 (WHITE 1961: 97–111). Using calipers God created the most perfect shape – circle, which in early Christianity acquired allegorical meaning since it contains all other geometric shapes, and

¹² We must note that, in the western part of the Roman Empire, knowledge of ancient culture was not always present, but rather appeared at times, what we now call *renovations*, Renaissance.

¹³ One example, as presented by J. Trilling (TRILLING 1995), proves that symbolic meaning remained intact is visible in Romano-Cultic tradition. A very common Celtic wheel shaped motifs was a solar deity invoked as Roman Jupiter, see page 60. Jas Elsner believes that a part of iconoclastic debates aimed to clarify issues regarding Greco-Roman heritage and its presence within an image (ELSNER 2012: 368–395).

¹⁴ An idea that most probably came from Plato's *Timeaus*. One example is Eadwi Gospel Book composed in Winchester about 1025 A.D., see ZAITSEV 1999: 536–537, fig. 2, fn 34.

accordingly the cosmos (*orbis terrarum*). Along with the circle other motifs gain importance – square, triangle, cross, knots, etc.

These geometrical shapes and their symbolic meaning had a crucial role in the everyday life in late antiquity and early middle ages. The church was seen as a real place on Earth which simultaneously was a projection of an ideal city in the heavens. With its architectural framework, program decorations, focused on the dome and the apse, it literally became a picture of heaven on earth. Moving through the physical space of the church, which symbolically follows contemplative, spiritual movement of the faithful, has its counterpart in the dynamic relationship between the physical and the spiritual understanding, human history and the eschaton, which is grounded in Christ's dual nature (KESSLER 2006: 300). This kind of movement takes place literally and metaphorically on the floor of the sacred space of a church.¹⁵ The projection of the sky on earth (in Christian concepts that would be the church, an earthly reflection of the sky, Gen. 27:27, Psalms 49(50):11–12) (RHABANUS, KESSLER 2004: 34, 108; ВРАНЕСЕВИЧ 2014) was based on geometrical forms and patterns like circle, square, triangle, and perhaps the most prominent one – cross.¹⁶ These motifs found their place on large geometric carpets of early Christian floor mosaics in churches predominantly erected on the territory of east Mediterranean (Asia Minor, Palestine and Syria) that quickly spread to Roman and Byzantine world as a whole. The most prominent examples are to be found in the area of Antioch (Pisidian, Daphnouseion), the Balkans (Stobi, Herakleia Lynkestis, Caricin Grad, Philippi, Philipopolis, Amphipolis, Sandansky, etc), Northern Africa, Italy, and Spain (RUSSELL 2009: 35–50). Examples like the eight-rayed sun disc that is placed in the middle of the floor of a palace in Apamea, (the same motif can be traced on miniatures, papyri, textiles, amulets, jewelry, and eulogia), quatrefoils, rosettes, petals of rhomboid shape, meanders, circles, interlace and Solomon's knot (Herakleia Lynkestis, Villa in Argos, Nea Anchialos, etc.), concentric rings like the one found in Beit Méry is also placed on mirrors (MAGUIRE 1994: 267). The motif of the cross, with or without inscriptions, seems to be the most common sign used by Christians and pagans (MAGUIRE, DUNCAN-FLOWERS 1989) we can find in the narthex of the southern chapel of the Church of St. Demetrius and basilica B in Nikopolis, the narthex outside the walls of the basilica at Philippi, Basilica A and G in Amfipolis, baptistery in Plovdiv, exonarthex of the Small basilica and baptistery in Heraclea Lynkestis, basilica in Suvodol, Episcopal basilica in Stobi and others. At this point and having in mind historiographical interdisciplinary methodological studies we think it is important to find the meaning and function of ornaments, beside the pure decorative one, on early Christian floor mosaics with the analysis of individual examples. That is to rethink about their decorative purpose and significance.

In studying ornaments the greatest debt any study owes to the works of Oleg Grabar and James Trilling as this paper, in its core, is an extended response to some of the questions raised by these authors. We aimed at providing signposts indicating the scope and possible views and functions of ornaments since its interpretation goes beyond the extent of a single essay. We

¹⁵ One of the most prominent examples and a paradigmatic example of visual articulation of the church building in St. Sophia in Istanbul, see BANDMANN 1951: 65–66; KESSLER 2000: 57; ERDELJAN 2012: 93–101; 2013: 50–140.

¹⁶ Visible in not just secular world but also profane (*cardo* and *decumanus* for an example, two cardinal directions of the world/sky) as described in Matthew 13:38. *Mappamundi* appear to be, in the most direct way, visualization of those written words.

can conclude that our understanding of ornaments and their meaning is yet to be discovered with the analysis of Christian writings and preserved material culture. The range of evidence lies in the understanding of folklore as well as theological debates in the time between late antiquity and the middle ages. With opening a broad range of questions certain themes emerge and can become a starting point for future examination. However, it is necessary to make a distinction of what we perceive ornaments represent and what *early Christians and the Byzantines* might have called or how they used them. With the specific analysis of objects, monuments, graves, personal belongings with ornaments depicted or engraved we can be sure that people in the middle ages considered them to be a major part of their everyday life and society, if nothing else than as part of their pagan heritage.

BIBLIOGRAPHY

- ABRAÇOS, Maria de Fátima. "The Mosaics with Geometric Patterns for the West and the East of the Roman Empire: The Hourglass Pattern and the Significance of the 'Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine I-II'." *JMR: Uludag University journal of mosaic research* vol. 7 (2014): 1–9.
- ARISTOTEL. *De caelo*. see: <http://classics.mit.edu/Aristotle/heavens.html>.
- AUGUSTINE. *De quantina animae. The measure of the soul*. Latin text with English translation, B. Herder (ed.). 1933.
- BANDMANN, Günter. *Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning*. Transl. K. Wallis. Columbia University Press, 1951.
- BARASCH, Moshe, Luci Serrano. *Icon: Studies in the History of an Idea*. NYU Press, 1993.
- BARASCH, Moshe. *Icon: Studies in the History of an Idea*. New York, 1992.
- BLUNT, Anthony. *Art and Architecture in France 1500–1700*. Yale University Press, 1992.
- BOETHI. *De Institutione Arithmetica*. Ed. G. Friedlein. 1878. <<https://archive.org/details/aniciimanliitor01friegooq>>.
- BONNE, Jean-Claude. "De l'ornement dans l'art médiéval: VII^e–XII^e siècle; le modèle insulaire." in: *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval; actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centro Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17–23 octobre 1992)*. Cahiers du Léopard d'Or 5. Ed. Jérôme Baschet and Jean-Claude Schmitt. Paris: Léopard d'Or, 1996), 207–249.
- BONNE, Jean-Claude. "De l'ornement à l'ornementalité: la mosaïque absidiale de San Clemente de Rome." in: *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge: actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 Juin 1995*. Ed. John Ottaway. Poitiers: Université de Poitiers, Centre National de la Recherche Scientifique, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1997, 103–119.
- BONNE, Jean-Claude. "Entre l'image et la matière: la chose du sacré en Occident." in: *Les images dans les sociétés médiévales, pour une histoire comparée*. Ed. Jean-Marie Sansterre and Jean-Claude Schmitt, special issue, *Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome* 69 (1999): 77–111.
- BROWN, Peter. "Images as a Substitute for Writing." in: CHRYSOS, E., I. Wood (eds.). *East and West: Modes of Communication*. Leiden: Brill, 1999.
- BRUBAKER, Leslie. "Eight-Century Iconoclasm. Arab, Byzantine, Carolingian, and Palestinian, *ANATHMATIA EOPTIKA*." in: ALCHERMES, J. D., H. C. Evans, T. K. Thomas (eds.). *Studies in Honor of Thomas F. Mathevs*. Mainz, 2009, 73–81.
- BYZANTINE MAGIC*. Ed. H. Maguire. Dumbarton Oaks, 1995.
- CASSIODORUS. *Institutiones Divinarum et Humanarum Litterarum*. 2nd edition. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford, 1961. <<http://individual.utoronto.ca/pking/resources/cassiodorus/institutiones.txt>>.
- COOMARASWAMY, Ananda K. "Ornament." *The Art Bulletin* vol. 21, no. 4 (1939): 375–382.
- CORNFORN, Francis M. *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato. Translated with a Running Commentary*. London, 1966.
- DOCUMENTS ON EARLY CHRISTIAN THOUGHT*. Ed. M. Wiles. Cambridge University Press, 1975.
- DUNBABIN, Katherine M. D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge University Press, 1999.
- DUNCAN, Alastair. *Art Deco Furniture*. London, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. Transl. P. Mairet. Princeton University Press, 1991.

- ELSNER, Jas. *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton University Press, 2007.
- ELSNER, Jas. "Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium." *The Art Bulletin* vol. 94, no. 3 (2012): 368–395.
- ELSNER, Jas. "Breaking and Talking. Some Thoughts on Iconoclasm from Antiquity to the Current Moment." *Religion and Society* 7 (2016): 128–138.
- EPSTEIN, Michael Marc. "Jewish Visuality: Myths of Aniconism and realities in Creativity." *Conversations* 11 (2011): 43–51. <https://www.academia.edu/2440536/Jewish_Visuality_Myths_of_Aniconism_and_Realities_of_Creativity>.
- ERDELJAN, Jelena. "Studentica. All Things Constantinopolitan." in: СТЕВОВИЋ, И. (ed.). *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*. Београд, 2012, 93–101.
- ЕРДЕЉАН, Јелена. *Изабрана места. Конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*. Београд, 2013.
- ERDELJAN, Jelena, Branka Vranešević. "Eikōn and Magic: Solomon's Knot on the Floor Mosaic in Herakleia Lynkestis." *IKON* vol. 9 (2016): 99–108.
- FARAONE, Christopher A. *Talismans and Trojan Horses: Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*. Oxford University Press, 1992.
- FARRELL, Gavin F. *Ornament: Semantics and Tectonics for Contemporary Urban Architecture*. University of Cincinnati, 2005.
- FINNEY, Corby Paul. *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*. Oxford University Press, 1994.
- GAIFMAN, Milette. "Aniconism and the Idea of the Primitive in Graeco-Roman Thought and Practice." in: MYLONPOLOULOS, J. (ed.). *Divine Images and human Imagination in Greece and Rome*. Leiden–Brill, 2010, 63–86.
- GAIFMAN, Milette. *Aniconism in Greek Antiquity. Oxford studies in ancient culture and representation*. Oxford University Press, 2012.
- GELL, Alfred. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology." in: COOTE, J., A. Shelton (eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- GOMBRICH, Ernst. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1979.
- GRABAR, Oleg. *The Mediation of Ornament*. Princeton University Press, 1992.
- HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, 2002.
- ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI. *Etymologiarvm sive originvm*. Ed. W. M. Lindsay. Oxford University Press, 1911. <<https://archive.org/details/isidori01isiduoft>>.
- JENSEN, Margaret Robin. *Understanding Early Christian Art*. Oxford, 2000.
- JUNG, Carl G. *Psychology of Religion*. Yale University Press, 1960.
- KESSLER, Herbert L. *Seeing Medieval Art*. University of Toronto Press, 2004.
- KESSLER, Herbert L. *Image Theory in Ecclesiastic Space*. Culture et Société médiévales. Cinquante années d'études médiévales à la confluence des nos disciplines. Actes du Colloque à l'occasion du cinquanteaire du CESC, Poitiers, 1–4 septembre 2003. Eds. C. Arrignon, M. H. Debiès, M. Galderisi, E. Palazzo. Turnhout: Brepols, 2006, 295–308.
- KESSLER, Herbert L. *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. University of Pennsylvania Press, 2000.
- KITZINGER, Ernst. "World Map and Fortune's Wheel, A Medieval Mosaic Floor in Turin." *Proceedings of the American Philosophical Society* vol. 117, no. 5 (1973): 344–373.
- KITZINGER, Ernst. "Christian Imagery: Growth and Impact." in: WEITZMANN, K. (ed.). *Age of Spirituality: A Symposium*. Princeton – New York, 1980, 141–163.
- KREMER, Maria de Jesus Duran, Mustafa Şahin. "East Meets West: The Perspective in Roman Mosaics." *JMR: Uludag University journal of mosaic research* vol. 7 (2014): 25–34.
- LADNER, Gerhart B. "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclast Controversy." *DOP* 7 (1953): 1–34.
- LAUGIER, Marc-Antoine. *An Essay in Architecture*. Trans. W. and A. Herman. Los Angeles California, 1977.
- LE CORBUSIER. *The Decorative Art of Today*. Trans. J. I. Dunnett. Cambridge: The MIT Press, 1987.
- LOOS, Adolf. *Ornament and Crime*. The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos. Eds. B. Miller and M. Ward. Toronto, 2002.

- MAGUIRE, Eunice, Henry Maguire, Maggie J. Duncan-Flowers. *Art and Holy Powers in the Early Christian House*. Urbana-Champaign, 1989.
- MAGUIRE, Henry. "Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and Textiles." *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 44 (1994): 265–274.
- MAGUIRE, Henry. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261*. Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- MATHIESEN, Robert. "Magic in Slavia Orthodoxa: The Written Tradition." in: MAGUIRE, H. (ed.). *York Byzantine Magic*. Maguire Dumbarton Oaks, 1995, 155–177.
- MILES, Margaret. *Image as Insight*. Boston, 1985.
- MURRAY, Charles. *Rebirth and Afterlife: A Study of Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Art*. Oxford, 1981.
- MOSAICO E MOSAICISTI NE IL'ANTICHITÀ, ESTRATTO DALLA ENCICLOPEDIA DELL'ARTE ANTICA. Classica e Orientale, Roma, 1967 (= LEVI, D. "Enciclopedia dell'Arte Antica." *Classica e Orientale* Vol. V (Roma, 1963): pp. 209 ff., s.v. "Mosaico").
- NASSAR, Mohammad, Abdulmajeed Sabbagh. "The Geometric Mosaics at Khirbat Mar Elyas: A Comparative Study." *Greek, Roman and Byzantine Studies* 56 (2016): 528–555.
- OLSEN, Donald J. *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*. Yale University Press, 1986.
- OVADIAH, Asher. *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*. Roma, 1980.
- OVITT, George Jr. *The Restoration of Perfection: Labor and Technology in Medieval Culture*. Rutgers University Press, 1987.
- OSHINSKY, Sara J. *Design Reform. In Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.
- PARLASCA, Klaus. *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*. Berlin, 1959.
- PETRIE, Flinders W. M. *3000 Decorative Patterns of the Ancient World*. London, 1930.
- PICARD, Charles-Gilbert, Henri Stern. *La mosaïque gréco-romaine: actes du colloque international sur la mosaïque antique organisé à Paris, du 29 août au 3 septembre*. Paris, 1965.
- PLATO. *The Timeaus*. Cambridge University Press, 1888.
- PLATT, Verity. "Making an Impression: Replication and the Ontology of the Graeco-Roman Seal Stone". *Art History* 29 (2006): 233–257.
- REUTERSWÄRD, Patrik. *The Forgotten Symbols of God*. Uppsala, 1986.
- RHABANUS, Maurus. *De Universo*. <http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0788-0856,_Rabanus_Maurus,_De_Universo_Libri_Viginti_Duo_MLT.pdf>.
- RUSKIN, John. *The Stones in Venice*. Da Capo Press, 2003.
- RUSSELL, James. "The Archaeological Context of Magic in the Early Byzantine Period." in: MAGUIRE, H. (ed.). *Byzantine Magic*. Dumbarton Oaks, 1995, 35–50.
- SIR FRAZER, James. *A Golden Bough: A Study of Magic and Religion*. The University of Adelaide, 1922.
- SMALL, Adrian M. *Delight, the Function of Ornament. An Exploration of its Relevance*. The Netherlands, 2009. <[file:///C:/Users/win7/Downloads/Delight_the_function_of_ornament_final%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/win7/Downloads/Delight_the_function_of_ornament_final%20(1).pdf)>.
- THE OXFORD DICTIONARY OF BYZANTIUM. Ed. A. Kazhdan (ed.). Oxford University Press, 1991, 1535–1537.
- TRILLING, James. "Late Antique and Sub-Antique, or the 'Decline of Form' Reconsidered." *DOP* 41 (1987): 469–476.
- TRILLING, James. "'Meaning' and meanings in ornament: in search of universals." *Raritan* vol. 12, issue 4 (1993): 52–69.
- TRILLING, James. "Medieval Interlace Ornament: the Making of Cross-Cultural idiom." in: *Arte Medievale* II serie, Anno IX, n. 2 (1995): 59–86.
- TRILLING, James. *Ornament: A Modern Perspective*. University of Washington Press, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton University Press, 1991.
- VITRUVIUS'S TEN BOOKS ON ARCHITECTURE. Transl. H. M. Morgan. Harvard University Press, 1926.
- ВРАНЕШЕВИЋ, Бранка. *Слика раја на ранохришћанским јодним мозаицима на Балкану (од 4. до 7. века)*. An unpublished PhD thesis. Faculty of Philosophy, Belgrade University, Belgrade, 2014, 129–142.
- WEITZMANN, Kurt. "The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography." *DOP* 14 (1960): 43+45–68.
- WHITE, Lynn Jr. "Eilmer of Malmesbury: An Eleventh Century Aviator: A Case Study of Technological Innovation, Its Context and Tradition." *Technology and Culture* vol. 2, no. 2 (1961): 97–111.

WIGLEY, Marc, Walls White. *Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge (MA: MIT), 2001.

WORD AND IMAGE IN ANCIENT GREECE. Eds. N. K. Rutter, B. A. Sparkes. Edinburgh University Press, 2000.

ZAITSKY, Evgeny A. "The Meaning of Early Medieval Geometry: From Euclid and Surveyors' Manuals to Christian Philosophy." *Isis* vol. 90 (1999): 522–553.

Бранка Ч. Вранешевић

ПРЕИСПИТИВАЊЕ ДЕКОРАЦИЈЕ: ОРНАМЕНТИ НА РАНОХРИШЋАНСКИМ ПОДНИМ МОЗАИЦИМА

Резиме

Још од времена Витрувија орнамент је виђен као сувишна декорација, а то схватање достигло је свој врхунац у одбацивању мотива са фасада грађевина након публикованог рада Адолфа Лоса почетком XX века. Тек недавно, захваљујући пре свега интересовању и залагању Олега Грабара и Џејмса Трилинга, пионирима у поновном оживљавању и бољем разумевању паганских а свакако и средњовековних орнамената, у могућности смо да анализирамо и интердисциплинарно проучавамо друштво и сачувану визуелну културу. Истраживањем развоја орнамената можемо сазнати о динамици кретања, наслеђу, трговини, друштвеном и економском раслојавању, укусима и жељама, али и ратовима и плачкањима. Орнамент је био део људског развоја преко којег можемо да увидимо а потом и укажемо на идеје и концепте који су га окруживали. Наша перцепција орнамената временом се мењала и сазревала те обликовала свет у којем живимо. Овај рад је посвећен једном аспекту развоја, значаја и функцији орнамената кроз анализу и примену исте на ранохришћанске подне мозаике. На основу бројних теорија и расправа научника које се тичу орнамената можемо закључити да је њихова улога у касноантичком и средњовековном периоду била изузетно значајна и више него декоративна, насупрот доскорашњим уверењима.

Кључне речи: орнаменти, декорација, критика, рано хришћанство, подни мозаици.

МИЛОШ М. ЋИПРАНИЋ

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

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Архитектонске екфрасе и топос неизрецивости

САЖЕТАК: Предмет есеја је анализа топоса неизрецивости у античком дискурсу о архитектури на примеру посебне књижевно-реторске технике која се зове екфраса (*ekphrasis*), односно периегеса (*periēgēsis*). Од Херодота до Павла Силентијарија, аутори који су писали на грчком језику често су у својим описима грађевина наглашавали границе до којих су вербални прикази ових невербалних објеката могли да допру. Увидом у њихове екфрасе (описе) и периегесе (водиче) закључено је да је стање неизрецивости пред архитектонских делом генерално проиштицало из осећаја дивљења (*thaûma*), који су његова лепота и величина, као естетски квалитети, могле да изазову код посматрача. Уместо да се у задатом контексту феномен неизрецивог обликован у топос посматра као стереотипна формула која се учестало понављала у античкој писаној традицији грчког језика, потребно је усредсредити се на суштински садржај овог мотива и пронаћи његов *raison d'être*. Пошто је архитектура недискурзивна врста уметности, постављено је питање у коликој мери је могуће дати веран опис грађевине, чија је појавност пре свега визуелне и непојмљиве природе и која у односу на реч припада другачијем систему знакова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: неизрецивост, екфраса, периегеса, архитектура, грчка цивилизација.

Колико год то необично звучало, у дугој писаној традицији европске мисли често је најтеже приметити вредност једног мисаоног става управо због учесталости његовог појављивања. Када је такав случај на делу, колико тешко толико је и лако означити га као опште место. Фокусирањем на дијахронијско уочавање стабилности форме мотива као такве, уместо на његов суштински садржински елеменат, потискују се изворна снага и истинитост које он у себи носи. Топос неизрецивости у оквиру дискурса о архитектури у цивилизацији античке Грчке заузимао је значајан простор у промишљању архитектонских феномена и у списима на грчком језику посвећеним овој теми његови присуство и улога не смеју уопште да се превиде. У праву је Рут Веб (Ruth Webb) када каже да он

* miloscipranic@gmail.com

„као и многи *topoi*, изражава значајну истину” (WEBB 1999: 59). С друге стране, идеју о непотпуној сводивости речи на архитектонски феномен на који реферише делимично је погрешно прогласити за топос, она се пре да означити као теза. Пре него као општеприхваћена истина о којој постоји безусловна сагласност, за почетак може да се постави као аргументовано утемељен предлог подложен дискусији.

Због тога се вреди вратити на изворе теоријски артикулисаног дискурса о архитектури, конкретно на питање статуса евиденције и дескрипције у вези са њим, и истражити традицију која отпочиње у грчком искуству и видети до које и какве границе је дескриптивни говор о архитектури могао да продре, и то превасходно у оној врсти дискурзивне технике познатој под именом екфраса (*ékphrasis*), као и у њеном просторно динамичком облику који се зове периегеса (*periégēsis*).¹ Ова књижевно-реторска техника се показује као изразито подесна за даљу проблематизацију питања о капацитету вербалне моћи да се обухвате визуелни и просторни феномени, из разлога што је њен циљ да представи објекат тачно, јасно и живо, на такав начин да се уз помоћ речи покуша избрани приказ „ставити пред очи” (Јелић 1978: 762).

У античким реторским приручницима, почевши од најстаријег сачуваног, датованог у I век (AELIUS THEON 1997: 66), екфраса је начелно означена као *lógos periégēmatikòs*, што не подразумева само дескриптивност као особину говора, него и његову динамичност, јер глагол *periégēomai*, поред „описивати”, значи и „провести околу” (LIDDELL, SCOTT 1883: 1187). С друге стране, пошто је грађевина тродимензионална форма, онај ко намерава да је предочи мора да се држи принципа кретања у току вођења кроз њу и такав опис следствено мора да има динамичко-просторну структуру.

Међутим, већ је непосредни чулни утисак који даје одређено дело просторне уметности, какво је архитектонско здање, тешко, ако не и немогуће, потпуно пренети у медијум речи, јер је реч о такмичењу израза одређених двома врстама означитеља, звучним и визуелним, о питању могућности „prelaženja iz jednog sistema znakova u neki drugi” (ВОЈАНИЋ, ЂОКИЋ 2009: 9), али и због тога што његова појавност није примарно појмовне природе. Екфраса у једном сегменту зато мора да се суочи са властитим ограничењем. Њена сврха јесте, дакле, да се изгради као вербална замена (*sostituto*) објекта који се описује, поред тога што може да функционише и као његова вербална допуна (*complemento*) (FAEDO 1994). Двострука природа коју опис има посредно упућује на претходно постављени проблем да ли он може апсолутно да замени објекат о коме се говори или тек може да допуни његов изворни облик појављивања, приближавајући максимално на тај начин предмет у невербалној природи његове појаве.

Да овај топос не представља тек споредни феномен у оквиру екфрастичког поимања по себи немих објеката какви су грађевине, сведочи не само чињеница да је он примењиван и широко распрострањен у пракси описивања архитектонских дела антике у различитим жанровима, него и чињеница да је инкорпориран у оквиру простора резервисаног превасходно за теоријско објашњење ове поетско-реторске технике. У делу под насловом

¹ О појмовима екфрасе (описа) и периегесе (водича) погледати следеће енциклопедијске и речничке одреднице: DOWNEY 1959: 921–944; HOHLWEG 1971: 33–76; KABILJO–ŠUTIĆ 1986: 159; FAEDO 1994: 432–434; FANTUZZI, REITZ, EGELHAAF 1997: 942–950; PASQUALI 1935: 751; BISCHOFF 1937: 725–742; ARIAS 1965: 58. и OLSHAUSEN 2000: 566.

Проџимназмаѝа које је написао Афтоније крајем IV века, то јест у реторском приручнику са припремним вежбама за будуће беседнике, а такви уџбеници су представљали важан сегмент у систему вишег образовања грчког човека (MARROU 1965: 259–264), он зазима извесно место.

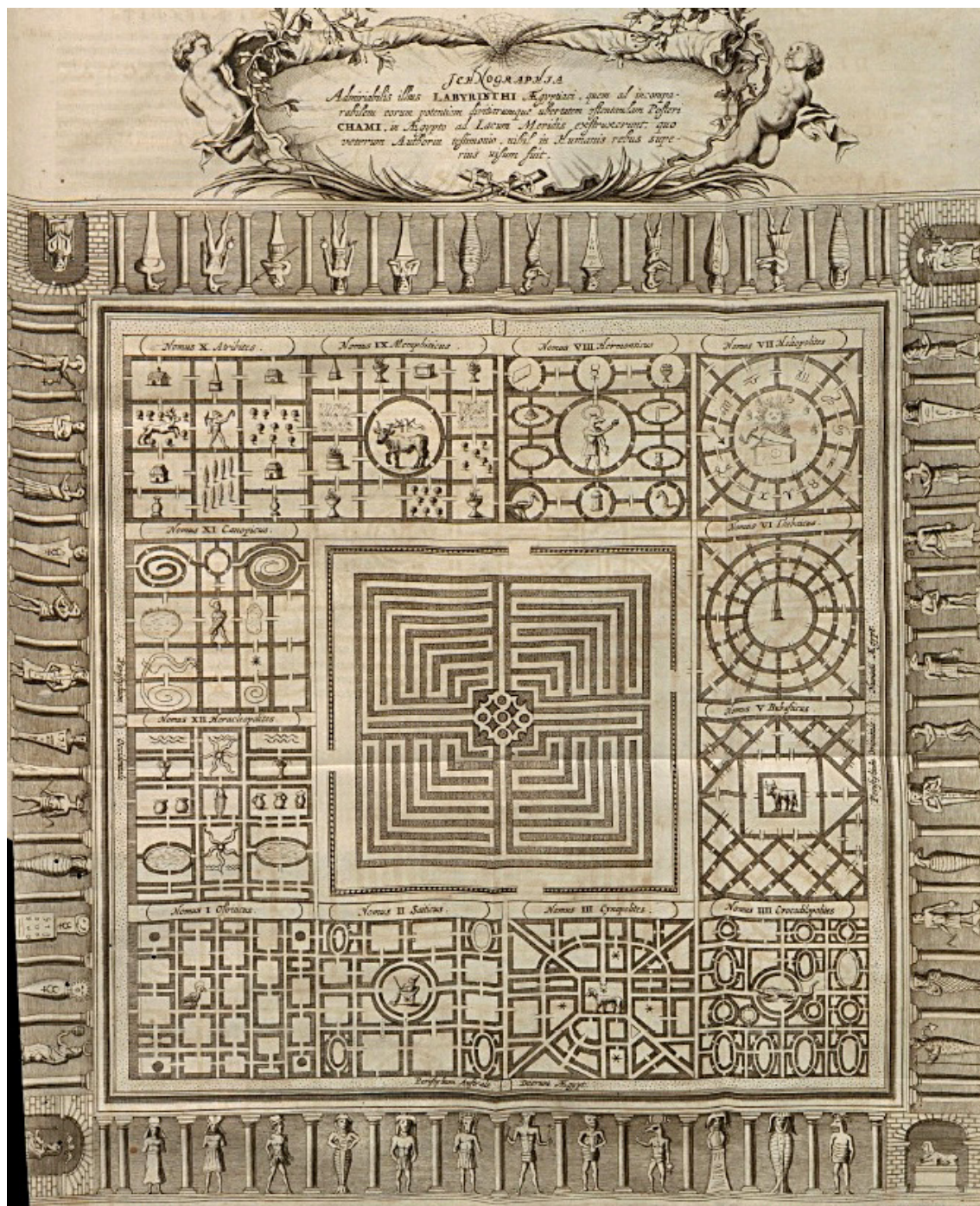
После начелног излагања елемената које свака од 14 вежби, па и она екфрасе, треба да има, Афтоније је у приручнику дао и парадигме њихове употребе. Одељак где се бави дефиницијом описа завршава се екфрасом акропоља у Александрији. Након својеврсне периегесе, односно вођења кроз овај архитектонски комплекс, на самом крају следи признање: „Слабе су речи да искажу лепоту тврђаве. Ако је наш опис у нечему и мањкав, наше дивљење нека буде достојна замена. Ствари које нису могле бити описане изостављене су” (АФТОНИЈЕ 1997: 145). Опис је затворен наведеним реченицама, али које су то ствари што нису могле да буду описане? Каква је природа грађевина која осујећује потпуно испуњење његове интенције?

Опис архитектонског дела може бити јасан и прецизан на тај начин да су у њему изложени елементи грађевине и дате њене нумерички тачне или нетачне димензије у простору. Да би се избегла опасност од беживотног начина изражавања, чистог набрајања чињеница и баналног облика јасноће, екфраса мора да буде живописна (*enargēs*), а то је управо атрибут на коме и ретор из Антиохије поводом овог појма инсистира у свом приручнику (АФТОНИЈЕ 1997: 138–139). Међутим, већ је Аристотел у *Реторици* одредио јасноћу (*saphēneia*) као главну особину прозног говора, јер „нејасан говор не може постићи свој циљ” (III, 2, 1) (ARISTOTEL 1989: 168). Овде треба схватити ефекат јасног и живописног у смислу видљивог, очигледног, у интенцији да се грађевина, колико је то могуће с обзиром на медијум израза, појави пред очима слушаоца или читаоца.

Колико год реч о једном здању била речита, постоји његова одређена димензија коју је само око у непосредном сусрету са њим у стању да опази, његов појавни моменат који је само оптички евидентан. Потребно је зато суочити се са садржајем оних исказа којима су сами писци у антици на директан начин истицали могућност до које су могли да допру њихови, на аутопсији засновани, иначе врло умешни и ефектни описи знаменитих урбанистичких и архитектонских целина на простору грчког света и оних њему граничних и изнова их промислити.

Канонски пример исказа о несводивости говора на грађевину на коју је усмерен наглази се у Херодотовој *Историји*. „А о Египту ћу опширније да причам, јер је он најчудноватија земља, и у целој тој земљи има ствари које се не могу речима описати; због тога ће о њему бити више говора” (II, 35) (ХЕРОДОТ 1980: 126). Већ у овом одељку наговештено је присуство противречности коју топографска екфраса зна у себи да носи. Због тога што је реч о стварима „које се не могу речима описати”, о њима ће се, дакле, више говорити. Херодот придаје Египту карактер чудесног и нарочито истиче унутар њега оне необичне ствари које код посматрача изазивају осећај запрепашћења (*thōma*), што га остављају без даха услед њихове величине, сложености или лепоте. Треба додати да је ова врста осећаја првенствено била резервисана за објекте који су га изазивали својом визуелном појавношћу (PAJÓN LEYRA 2011: 179).

Када је Херодот сачињавао овај увод, којим је најављен опис египатске земље са, за једног Грка из V века пре н. е., необичним и изненађујућим појавама и стварима које у



Сл. 1. Атанасијус Кирхер, *Лавириниј у Хавари*, графика из књиге *Turrius Babel*, 1679.

њој налази, извесно је мислио и на различите архитектонске објекте који су ту могли да се сусретну, али је превасходно мислио на чувени Лавиринт у Хавари у области Фајум (сл. 1), који својом комплексном појавом и просторношћу не само да је надмашивао и грчке храмове него и египатске пирамиде – сматра Херодот – због чега га и описује као „неописиво лепу грађевину” (II, 148) (1980: 180). У истом одељку и за пирамиде у Гизи је речено да својим изгледом надилазе говор о себи, али да Лавиринт, дакле, то чини још више. То је једино место у *Историји* где је, после поменутог увода, мада изричито је него први пут, у контексту архитектуре употребљена формула неописивости.

Грађевина, која је због своје мистериозности кроз историју често будила интересовање (сл. 1), у *periégēsis* форми приказана је као објекат на два нивоа, односно са подземним и надземним делом са укупно 3000 одаја. Има 12 покривених дворишта са колонадама постављеним у два реда и међусобно повезаним пролазима. Са спољне стране опасана је зидом. Из дворишта се улази у дворану, одатле у ходнике, кроз њих у друге одаје и на крају се из одаја поново у изласку долази до других дворишта. Систем просторија, пролаза и ходника у надземном нивоу, у коме је Херодот једино имао дозвољен приступ од стране свештеника, изазивају код посматрача „бескрајно дивљење” (II, 148) (1980: 180). Осећај губитка оријентације, какав је својом архитектонском формом могао да изазове овај храм субјективно код посматрача који се налазио у њему, не може у пуној мери да се доживи ни кроз један опис, нити да се надомести покушајем његове реконструкције на основу писаних извора и веома оскудне археолошке грађе.²

Са теоријско-аналитичке тачке гледишта, посматрач може да занемари услед немогућности да говори даље, да му речи застану у грлу, а мисао у очима, иако у себи наставља да носи способност говора, док архитектонски објекат, који посматра и хоће да опише, стоји у апсолутној тишини, нем, без могућности да ишта каже, без икакве способности да се изрази вербално. Према томе, иако тренутна занемелост посматрача и трајна немост посматраног подједнако подразумевају режим тишине, ипак је реч о њеним различитим врстама. У грчком језику ова разлика на терминолошком нивоу одговара оној између речи *sigé* и *siōpré* где, иако обе реферишу на појам тишине, прва превасходно значи тотално одсуство било каквог звука, а друга тек одсуство речи, уз ограду да семантичка разлика између њих није апсолутна, то јест између ова два термина постоји значењско поклапање (MONTIGLIO 2000: 12). Колико год они били синонимни, архитектонски објекат дословно увек остаје *sigēlós*, потпуно нем и безгласан, док онај који га описује, може да се постави као *siōpēlós*, да услед занемелости прећути оно што у вези са објектом због његове лепоте или величине није у стању да стави у речи.

² Оно што је Херодот означио као „Лавиринт” и данас представља прави лавиринт кроз који истраживачи тешко могу да изађу са моделом његовог дефинитивног и детаљног изгледа. Упркос неколико покушаја, постоји ауторитативно мишљење да овај храм, који је изградио фараон Аменемхат III (1842–1797. пре н. е.), услед стања у коме се налази, не може поуздано и прецизно да буде хипотетички реконструисан (ARNOLD 1980: 905). Страбон, који је посетио Хавару и лично видео Лавиринт, пише као он представља „велику палату која се састоји од много палата” и да садржи „дугачке и бројне крипте” са пролазима који су тако повезани да „ниједан странац не може да пронађе пут ни до једног дворишта, нити да изађе из њега без водича” (XVII, 1, 37) (STRABO 1967: 102–104). Диодор, који је такође писао о овој грађевини, истиче да су њени градитељи хтели величином да превазиђу све оне које су претходно биле подигнуте (I, 66, 3) (DIODORUS 1985: 112). У сваком случају, код аутора *Географије* и *Историјске библиотеке* истакнута је монументална сложеност грађевине и због тога не треба да чуди Херодотова реакција на њу.

У односу на проблем граница могућности вербалног поимања појавности архитектонских објеката, феномен неизрецивости на трагу Херодота постепено је, утврђујући се, постајао истински топос. Коначно изграђеном као типизирани мотив, као један од устављених начина приступа грађевинама, његовом садржају се ипак ни у том облику не може одрећи осведоченост већ и на нивоу чисто личног емпиријског искуства. Чак и ако је кроз процес образовања појединца у једном тренутку почео механички да се преузима као утврђени мотив, чији се легитимитет црпео из канонске традиције грчког језика и књижевности, он наставља у себи да носи и чува веродостојност властите претпоставке.

Следеће важно дело у коме је, након Херодота, присутан овај топос јесте *Јудејски рат*, чији је аутор Јосиф Флавije. Он је употребљен у оквиру екфрасе Иродове палате у Јерусалиму. Започињући и завршавајући опис краљеве резиденције, која се налазила у западном делу Старог града, историограф истиче да за њу „нема доста речи” (V, 176), односно да је „није могуће достојно изложити” (V, 182) (Јосиф Флавije 2001: 380–381). У току постепеног грађења екфрасе и за конструкцију просторија и њихов ентеријер биће речено да су „неисказиви” (V, 178) (JOSEPHUS 1961: 252). Осећају неописивости доприноси и мучна чињеница – напомиње у наставку Јосиф – да је грађевина изгорела у пожару по избијању Великог јеврејског устанка 66. године.

У II веку топос неизрецивости у дискурсу о архитектури потпуно је обликован. Присутан је код три различите личности као што су Лукијан, Аристид и Паусанија. У делима Елија Аристида која су посвећена похвали града топос неисказивости често је примењивана формула. Од Коринта, преко Атине до Пергама, различити градови предмет су његових беседа, али несумњиво међу њима посебно место заузима Смирна (сл. 2). Не само због наглашене љубави са којом се према њој односи – Аристид је био њен грађанин, него и због тога што јој је у односу на остале посветио и највећи број својих дела. Граду на обали Егејског мора посветио их је укупно пет и она чине једну засебну групу у његовом опусу. Та је група од нарочитог значаја за истраживање топоса о коме је реч, јер је, у односу на целокупно Аристидово дело, у оквиру ње он највише разрађен и развијен. Разлог те чињенице налази се врло вероватно у изразитој субјективној наклоности Аристида према Смирни, али и због њене објективне лепоте, која је већ у текстовима из његовог времена била њен устаљени атрибут, нарочито у области Јоније (CALDER 1906: 97).

Већ у *Првом говору у Смирни* овај топос битно управља логиком Аристидовог дискурса. Важност његове улоге уочава се одмах када се погледа архитектоника реторове беседе; њен почетак и крај резервисани су за њега. Параграф који отвара беседу и параграф који је затвара, тачније и прва и последња реченица у њој, за свој предмет имају признање да Смирна није у потпуности описива, ма колико постојао труд да се она опише. У уводном делу беседе изнесена је једна начелна упута коју слушалац или читалац мора да има на уму: „Беседа не треба да се саставља на исти начин када се посвећује овом граду и када се посвећује осталим, јер ови не би могли да покажу толико колико би се о њима могло рећи, док ми не бисмо могли да кажемо онолико колико овај може да покаже” (XVII, 1) (ARISTIDES 1898: 1). Након вербалног провођења кроз топографију града, у духу истинске периегесе, Аристид у закључку признаје без резигнације: „И задовољан сам што сам испао инфериоран у односу на такве стварности” (XVII, 23) (ARISTIDES 1898: 8).

Бројности дела о Смирни несумњиво је допринео разорни земљотрес који је 178. године разрушио град (BOULANGER 1923: 152, 387). Аристид је одмах реаговао на овај трагични догађај и саставио *Монодију за Смирну*. Ако је тон *Првог говора у Смирни* био крајње позитиван, а осећај неизрецивости проистицао из реторовог одушевљења градом, овог пута он је употребљен из осећаја очаја и туге због онога што се у међувремену десило. Сведочећи промени којом се у кратком тренутку све изменило, с обзиром на преостале рушевине, а на трагу излишности описа који би вербално чували оно што је физички изгубљено, Аристид износи исти мотив али са другачијим расположењем: „И заиста, све што се могло видети надмашивало је сваки опис који би се дао” (XVIII, 3) (ARISTIDES 1898: 9). Аутор говори у прошлом времену, што са своје стране подразумева да оно на шта указује, јасно је, више не постоји и да је свака реч о тој чињеници недовољна.

Реторика неизрецивости присутна је и у *Писму царевима о Смирни* које је Аристид недуго после катастрофе послао Марку Аурелију и Комоду у Рим са циљем да се помогне у обнови Смирне. Након описа стања после земљотреса и указивања на озбиљност његових размера, топос је употребљен при самом крају писма у намери да се њиме произведе жељени учинак директно на императоре: „Када усмерим поглед ка величини несреће, чини ми се да ниједна реч није довољна, него да све остају неуспешне” (XIX, 14) (ARISTIDES 1898: 16). Упућена епистола имала је успеха и убрзо после позитивног одговора Марка Аурелија почела је поновна изградња града. У *Палинодији за Смирну*, која је настала у време када је град већ увелико био обнављан, Аристид изнова говори, али сада са већим степеном оптимизма, о томе како је град, чија је, дакле, реконструкција у току, нудио „најлепше споменике од којих поглед није могао да се умори” (XX, 14) (ARISTIDES 1898: 20).

Интересантан је разлог који Елије Аристид даје у прилог по њему неизрециве лепоте Смирне. Не само што је изглед града – сматра ретор – немогуће изразити речима, он чак не може ни погледом истински да се самери; када се он разгледа, увек остаје „нека нова перспектива са друге различите стране” која такође даје врло леп приказ (XVIII, 5) (ARISTIDES 1898: 9–10). О овом јонском граду могу веродостојно да причају између себе само они који су га видели и Аристид у том правцу прави аналогију са ситуацијом где појединци упућени у мистеријске тајне њих не одају неупућенима (XVII, 18). Онај ко није био у Смирни не може да појми њен сјај из онога што је чуо о њој. Али није довољно ни тек да је види – наставља Аристид – он мора да борави у њој дуже време.³

Лукијанов спис *О дворани*, коме је тешко одредити прецизнију врсту, иако сигурно потпада под *epideixis*, садржи теоријске елементе битне за разумевање могућности и оцртавање граница дискурзивне артикулације феномена архитектонског објекта у односу на непосредно суочавање са њим. Наводно реторова *prolaliá*, то јест увод у декламацију коју најављује, као своју тему, дакле, поставља „сам екфрастички пројекат под рефлектор”

³ Говор посвећен похвали једног града може, али и не мора, да садржи у себи референцију на његов материјални изглед. Такав је случај са Аристидовом *Беседом у Риму*, у којој се првенствено потенцира политичка моћ империје. Због тога у закључку беседник признаје да његов говор по величини никако није упоредив са стварном величином Рима, јер ако би то покушао, његова дужина морала би да се протегне на вечност (XXVI, 108) (ELIO ARISTIDES 1997: 270–271). Међутим, у енкомију се уопште, између осталог, не описују нити помињу римска достигнућа архитектонске уметности и с обзиром на то да је реч о једном Грку поносном на традиције своје културе, може се претпоставити да је код Аристида у питању „речита ћутња” (PERNOT 2008: 188–189).



Сл. 2. Шарл Тексије, *Смирна*, графика из књиге *Asie Mineure. Description géographique, historique et archéologique*, 1882.

(Newby 2002: 126), али при томе не оспоравајући изричито његову могућност. Овај текст из друге половине II века има форму два контрапонирана дискурса, чиме се износе супротстављена мишљења поводом питања да ли чуло вида има већу моћ у односу на друга чула, односно да ли је визуелни означитељ снажнији и продорнији од звучног. Читава сцена се одиграва унутар једне простране, пропорционалне и укусно украшене просторије и Лукијан се пита о природи релације између беседника и амбијента унутар кога се налази и о коме треба да говори.

Лепа дворана – Лукијан тврди – провоцира говор о себи, она као декор представља стимуланс да беседник говори још боље. Не одговорити похвално на такав приказ не би било ништа друго него знак вулгарности. Проћи поред таквог дела, а ништа не рећи о њему, јесте одлука која раздваја образоване од простих људи. Вулгаран, неучен начин одношења сводио би се на разгледање у тишини уз одређене гестуалне покрете „у страху од неспособности да кажу ишта пригодно у односу на оно што виде” (2) (Lucian 1913: 178). Култивисан човек не може једноставно да се понаша као да је „мутава” (*ánaudos*), то јест да се одупре сјајном делу и да издржи да остане „неми посматрач” (*áphōnos theatēs*). Његова елоквентност генерално може да обухвати свој предмет и његов сјај и лепоту достојно да искаже речима.

У складу са формом антилогије, Лукијан замишља саговорника који износи противаргументе на оне ставове које је претходно био саопштио. Покушати хвалити изглед дворане унутар исте, то јест говорити о лепоти која је присутној публици већ визуелно

евидентна, изгледало би – сматра Лукијанов имагинарни саговорник – као принети свећу ватри и ставити је у њу. Упечатљивост просторије може да ошамути говорника који наступа у њој, да му наруши концентрацију, оштрину мисли, да га омета да се усредсреди на оно о чему говори. И слушаочева пажња ће бити такође поремећена, он ће пре постати посматрач; уместо да се фокусира на беседникове речи, његов поглед ће лутати околу, а то би с обзиром на околност у којој се налази могло да се спречи тек када би беседу „слушао у мраку” (18) (LUCIAN 1913: 194). У агону са непосредним визуелним феноменом реч која интенционално смера на њега осуђена је на пораз. Речи дођу и оду, а оно што се види присутно је и физички траје.

Знаковита је теза код Лукијана према којој је архитектонски објекат у стању да емитује речи. Међутим, његова вербалност могућа је једино као спољашња репродукција, а не изворна способност говора. Просторија говори у форми еха, она упија и понавља оно што говорник казује, на тај начин „одговарајући на његове реченице” (3) (LUCIAN 1913: 178). У полемичком тону, као антитезу претходној поставци Лукијанов саговорник у другој половини текста наводи да просторност лепе дворане услед своје акустичности у ствари одјецима дави глас говорника неутралишући оно речено. „Јак звук утишава (*katasiōpāi*) оно што је од њега слабије” (16) (LUCIAN 1913: 192). Противречна природа „говора” архитектонског дела, његова испуњеност мисли и речју говорника без којих га не би било, у исти мах својом звучношћу заостаје за гласом беседника и надилази га.

Ако се феномен архитектонских објеката деперсонификује, ако се пође од претпоставке Нелсона Гудмена (Neslon Goodman) да они „не говоре”, него да је њихов комуникативни потенцијал другачије врсте (GOODMAN 1985: 642), отвара се питање какав је статус Лукијановог запажања с обзиром на постављени проблем. Нестанком говорника чији би глас испуњавао и оплемењивао унутрашњост дворане у смислу преузимања и рефлектовања његових речи од стране неживог објекта, нестала би и моћ да тај неми објекат дословно емитује говор и он би на други начин онда морао да „говори”. Тек тада заправо почиње суочавање са проблемом вербализације онога што је по својој просторној есенцији, односно *a priori*, невербално.

У односу на постављени проблем, посебно је занимљиво 1. поглавље Паусанијиног дела *Опис Хеладе*. Ако се, према томе, ограничимо на област Атике, то јест на његов предмет, ту ћемо наићи на различите врсте ћутања присутне код грчког периегете. За почетак, типично у духу топоса неподударности архитектонског дела и говора о њему, Паусанија говори о Панатенаику, који је изградио Херод Атичанин и који је до данас очуван: „Стадион од белог мермера је дивота (*thaûma*) за поглед, али ни близу толико замаман ако само слушате његов опис” (I, 19) (ПАУСАНИЈА 1994: 85). Читалац водича је упозорен да није довољно остати на речима којима би покушао да се визуализује изглед овог објекта, јер оне нису довољне. Међу свим знаменитостима града Херодов Стадион мора и да се види.

О извесним стварима Паусанија не жели ништа да каже и намерно их прескаче у свом опису. Разлог његове ћутње јесте тај што су одређени објекти посвећени мистеријским култовима, те код њега не постоји оклевање да ли ће они бити предмет његовог детаљнијег освртања. Већ током вођења кроз Атину Паусанија одбија да говори о Елеусинионском храму посвећеном Деметри са култном статуом Триптолема (I, 14). Недуго

затим, одбиће такође да говори и о Триптолемовом светилишту поред Елеусине и то следећим оправдањем: „Сновиђење ми је забранило да опишем све што се налази унутар зидова светилишта, а исто тако све што је непосвећенима забрањено да виде, наравно, немају права ни да чују” (I, 38) (ПАУСАНИЈА 1994: 130).

У вези са чувањем тајне која се открива упражњавањем и познавањем мистеријских култова, „забрањено” (*apórrēton*) и „неизговориво” (*árrēton*) су два атрибута који су се користили напореда и између себе размењиво (BURKERT 1990: 16). Иницијација у такво искуство не би смела да се одаје ономе ко га није практиковао. Ни о простору који је везан за овакве култове не сме такође да буде речи, јер би то био акт светогрђа. Периегета због тога у свом кретању заобилази таква места: „Стога ћу се окренути ономе што је слободно саопштити свима” (I, 14) (ПАУСАНИЈА 1994: 77). Али чак и ако се тајна ода некоме ко није инициран у њу, он не би био у стању да доживи оно што му је саопштено. „Мистерије су биле ’неизрециве’, *arrheta*: не значи ли то не само принуду извештачене тајности коришћене да побуди знатижељу, него и да оно одлучујуће и средишње није било језички захвативо и изразиво?” (BURKERT 1990: 58). Одсуство могућности говора о мистеријском чину подразумевало је, према томе, два разлога. С једне стране, у питању је било неизрециво искуство које се речима није могло пренети, а с друге, вредност нових сазнатих информација које је требало да буду доступне само упућенима у њега и никоме више.

У складу са властитим укусом, Паусанија зна и да прећути архитектонски објекат који то није нити својим положајем нити својом појавношћу заслужио и да потпуно пређе преко њега, као да га нема. У топографском опису Атине уопште нису поменути Аталова стоа и Еуменов портик (НАВИСНТ 1998: 134). Ова чињеница више изненађује тиме што је реч о две упечатљиве грађевине великих димензија које се налазе на два централна места града: на агори и при акропољу. У сваком случају, шта вреди а шта не вреди да се види јесте Паусанијина одлука као аутора, али треба имати на уму да постоји прећуткивање одређених објеката, оних којима у *Ојису Хеладе* није посвећена ни једна једина реч, упркос великом броју мање или више важних побројаних грађевина.

Топос неизрецивости је добио несумњиво свој најузвишенији облик у теологији. Превасходно у ономе правцу религијске традиције који је означен као негативно богословље. Штавише, апофатизам је уочен као основно обележје целокупне богословске традиције Источне цркве, изникле на грчком културном подручју (Јоски 2003). У супротности са катафатичким богословљем, радикални апофатизам у православљу описан је као „расположење ума, које се одриче састављања појмова о Богу” (Јоски 2003: 38–39). Према таквом учењу, Божија суштина превазилази капацитет људског говора да је достигне у потпуности, те се њена трансцендентност последично показује као неизрецива. Уместо дискурзивне артикулације Божије природе, акценат је премештен на њен непосредни доживљај. Крајњи начин односа са Богом остварује се у тишини, кроз акт ћутања.

Порекло негативне теологије може да се тражи код Платона у једном одељку његовог дијалога *Тимеј* (28ц), где је изнета филозофско-теолошка идеја о непознатљивој божанској природи „творитеља овог свемира” (PLATON 1981: 68), истинског протоархитекте. Њен утицај већ може да се види код Климента Александријског, који под јаким платоновским филозофским упливом тврди да Бог јесте изнад „имена и поимања” (MIGNE 1857: 109). Григорије Богослов ће се потом такође директно ослонити на исто место из

Платона изјавом да је Бога „немогуће изрећи, а схватити још мање могуће” (MIGNE 1858: 29–32).

Топосу неизрецивости истовремено је потребно оцртати границе његовог могућег дејства. Да потпуно ћутање и уздржавање од сваке предикације могу да доведу до опасности од превеликог удаљавања од онога што је предмет пажње, чак и до тоталног губљења онога о чему би требало да је реч, свестан је Симеон Богослов када у једној својој хомилији истиче да они којима се Бог указује о томе „не могу да говоре како приличи, премда не могу ни да ћуте” (Лоски 2003: 170). Са циљем да се пронађе разумна мера између онога што се да описати и не, Елије Аристид у свом енкомију Кизика следи истоветну логику: „У односу на лепоту здања и целокупан изглед и величину града, никоме толико не недостају речи да га хвали, нити је толико спреман да каже да ће га описати са лакоћом” (XXVII, 13) (ARISTIDES 1898: 128). Према томе, ако је потребно говорити о ономе што по својој природи није у целости вербално изразиво, онда се мора тражити пут између потврдне и одричне логике у приступу.

Питање неизрецивости у теологији и архитектури премашује чисто тражење аналогije поводом постојања овог феномена у обе области. Нарочито када се има у виду чињеница да су кроз дуги период историје најрепрезентативнија здања била подизана управо у славу божанског. Ако је феномен неизрецивог на грчком Истоку добио своју најсложенију форму у теолошкој мисли, како у политеистичкој тако и у монотеистичкој традицији, свакако су сакралне грађевине они објекти који својом визуелном и просторном појавношћу и дејством таквој врсти овог осећаја дају пун и заокружен облик. Архитектура, као недискурзивна уметност која се остварује у простору, својом природом пружа савршену основу за реализацију идеје о неизрецивој божанској природи. Штавише, одјек такве логике досегао је и до XX века. И у Ле Корбизјеовим (Le Corbusier) сакралним објектима одзвања оно што је он означио као „неизрециви простор” (*l'espace indicible*), чак иако изричито тврди да „игнорише чудо вере” (LE CORBUSIER 1946: 9–10).

Фигура која се у књижевности и реторици обликовала у топос, у теологији се обликовала у догмат. Међутим, било да је реч о теолошком догмату или о књижевно-реторском топосу, доживљено искуство појединца јесте оно што, ако не чини стуб, онда барем у знатној мери доприноси њиховом настанку и изградњи, постојању и трајању. С обзиром на такав облик уочавања немогућности апсолутног описа референта, и у области архитектуре и у области теологије одређено лично искуство могуће је саопштити другом само индиректно – казати оно што је немогуће исказати. Таква врста интерсубјективног одношења кроз реч заснована је на њеном негативном раду. Исказивати негативним исказом значи оцртавати речју унутрашњу границу речи.

У писаној традицији грчког језика очуван је континуитет овог топоса, упркос постепеној и одлучној промени доминантног религијског модела који се догодио у земљама тог говорног подручја. Употребљен је већ у делу *Историја цркве*, које је крајем прве четвртине IV века написао Евсевије Памфил. У последњем поглављу књиге, где је дат опис Павлинове цркве у Тиру, успостављена је аналогија између Божијег дома на небу и новоизграђене цркве у овом либанском граду. У том правцу, Евсевије наглашава да је Бог „заиста велик, па му је и дом велик, висок, простран” (X, 4, 8) (ЈЕВСЕВИЈЕ ПАМФИЛ 2003: 255). С обзиром на то да је уметнути панегирик у коме се налазе наведене речи,

али и опис цркве, посвећен Павлину, заслужном за њену изградњу, даље се наводи да је тирски епископ очима ума успео да сагледа образац на небу и да подигне храм који је налик ономе невидљивом (X, 4, 26). У његовом опису проналазе се и следеће речи: „Мислим да би било сувишно казивати колико је ова црква широка и дугачка, како блиста њена лепота на све стране и како је величанствена. Ту не стижу речи јер сам приказ утиском засењује очи” (X, 4, 43) (ЈЕВСЕВИЈЕ ПАМФИЛ 2003: 260). Према томе, површно би било инсистирати на детаљнијем опису физичког изгледа објекта, који својом висином – и не само њом – стреми ка небесима.⁴ Уместо да опише, Евсевијев поетски језик више евоцира у екстатичном и узвишеном тону (SMITH 1989: 231).

Овај топос је присутан и у још једном делу које је написао исти аутор. У 3. књизи *Животоа Константиновог*, у оквиру описа цркве Светог гроба у Јерусалиму, топос неизрецивости резервисан је сукцесивно и за исказивање истинске Божије природе и за исказивање утиска који светилиште одаје. Након навођења у целости једног наводно Константиновог писма у коме се издају упуте за његову изградњу, а у чијој преамбули се реферише на то да ниједна реч није довољна да обухвати чудо које се на истом месту догодило (III, 30, 1), у једном тренутку следи и опис базилике у склопу те цркве и у њему се говори о објекту који одаје утисак неизмерног уздицања у висину и немерљивог простирања у дужину и ширину (III, 36, 1). Укупно гледано, комплекс је украшен елементима „неописивих лепота” (III, 40) (EUSEBIUS 1902: 94) и епископ Цезареје на крају признаје да га је с обзиром на његову величину, сложену композицију и разноврсност украса у истом делу немогуће описати у детаље.

И Григорије Богослов у *Погребном говору оцу* умешно искоришћава топос неизрецивости када говори о храму у Назијансу. У овој беседи из 374. године, чија је сврха истовремено била да служи као утеха његовој мајци Нони, присутној на сахрани, оној која је „светињу поштовала ћутањем” (XVIII, 10) (Григорије Богослов 2004: 280), на једном месту теолог је поставио питање у реторском маниру о проблему избора онога о чему не би говорио на очевом погребу: „Ко је у стању да преброји сва његова доброчинства или, ако жели о нечему да прећути, да пронађе оно што би се смело прећутати? Јер све чега се наш ум сети, важније је од онога што смо већ казали, те се не може заобићи. Други састављачи похвалних речи муче се док не пронађу тему о којој ће говорити, а ја се мучим шта да изоставим” (XVIII, 19) (Григорије Богослов 2004: 285).

Једна ствар дефинитивно није могла да се изостави. Да животно достигнуће његовог оца не би пало у тишину и заборав, кроз *epitáphios lógos* Григорије Богослов даје изглед осмоугаоног храма, који је овај, као назијански епископ, подигао. Упркос осећају личног усхићења са којим пише, Григоријев опис веома је егзактан и приметно је одсуство алегоријског приступа у описивању (МАКО 2012: 17). На његовом крају Григорије је истакао да неће да говори о спољашњим украсима грађевине, о њеним бојама и лепоти искоришћених материјала. „Нећу вам о свему томе говорити јер како се може у мало речи,

⁴ С друге стране, још један разлог доприноси овој одлуци. Наиме, одређени искази у беседи (X, 4, 26) указују да је она изговорена испред самог храма. Према томе, није било толико потребе да Евсевије улази дубље у грађење екфрасе, јер је присутној публици било очигледно оно о чему је говорио: „Оно што сад појединачно треба да спомињем, тј. како је мудро и вешто сачињен план, како је необично изграђен сваки део ове зграде, о томе сведоче саме очи, те нема потребе за речима” (X, 4, 43) (ЈЕВСЕВИЈЕ ПАМФИЛ 2003: 260).

за кратко време, описати све оно што су људи мукотрпно и дуго времена радили?” (XVIII, 39) (Григорије Богослов 2004: 299).

И у протовизантијском и у византијском периоду ова формула наставила је да се црпи интензивно. У првој половини VI века употребио ју је Хорикије у, првој од две, *Похвали Марсијану*, описујући цркву Светог Срђа у Гази. Водећи поступно читаоца или слушаоца са агоре ка унутрашњем простору храма, ретор на почетку указује на разложну неодлучност која може да се јави код посетиоца већ пред спољашњом појавом грађевине, у смислу дилеме да ли да одмах настави и прође кроз портик или да остане да се диви том призору (I, 17). Међутим, ако је спољашњи изглед комплекса толико леп – закључује Хорикије – онда такав мора бити и његов унутрашњи део. Након што коначно дође до унутрашњости храма, ретор из Газе ће приметити: „Ако би те неко питао који елеменат ти је најдражи, нећеш бити у стању да одговориш. У немогућности да одговориш, поново ћеш разгледати око себе, све док сметен да одлучиш, коначно не одбрусиш: ‘Па, шта се теби највише свиђа?’” (I, 24) (CHORICIUS GAZAEUS 1929: 8).

Прокопијево дело *О грађевинама* је текст у коме је у целокупној историји писања о архитектури вероватно највише пута употребљен топос неизрецивости.⁵ Аутор одмах на почетку наводи да циљ писања овог дела није његова жеља да покаже вербалну способност услед поверења коју има у убеђивачку моћ својих речи, него да путем њега одређене ствари сачува од заборавља. У њему је значајна пажња посвећена и сакралној и профаној врсти грађевина које је Јустинијан или обновио или из почетка саградио, како у главном граду царства тако и изван њега. У односу на опсежну градитељску делатност цара, Прокопије истиче да је неке од њих немогуће и побројати и пописати. Примећено је да овај, површински гледано, панегирик својом хиперболичношћу можда у себи садржи и имплицитну сатиру Јустинијана (ROQUES 2000: 41). И Прокопијево претеривање у употреби топоса неизрецивости може да се посматра из те перспективе.

Економишући изразом и простором, понекад Прокопију овај топос служи тек да укаже на постојање грађевине и да истакне њену лепоту користећи најмањи могући број речи. Такав је случај, на пример, са освртом на цариградске цркве Светог Трифуна и Свете Теодоте. За храм у кварту Пеларг напомиње једино да је његова лепота потпуно неописива (I, 9, 15), а за онај у предграђу Хебдом да га је тешко описати речима и ништа више (I, 4, 29). Искључиво путем овог топоса рећи нешто о објекту, значи не рећи ништа, осим једноставног указивања на његово постојање.

Највећу пажњу, нимало случајно, историчар је посветио двома грађевинама, а то су црква Свете Софије и Царска палата. И лепоту главне цариградске палате „тешко је описати речима” (I, 10, 10) (PROCOPIUS CAESARIENSIS 1964: 39), а нарочито су истакнута Бронзана врата, то јест њен главни улаз у форми вестибула. И у односу на катедралну цркву Цариграда говори се о „неисказивој лепоти” (I, 1, 28) (PROCOPIUS CAESARIENSIS 1964: 10), а такав закључак произилази и из још једног конкретног аргумента. Флуидност форми, односно савршена техничка укомпонованост архитектонских елемената, онемогућава да се поглед посматрача дуже задржи на једном од њих, него просторном динамиком

⁵ Највише примера налази се у првом поглављу: I, 1, 28; I, 1, 58; I, 3, 7; I, 3, 10; I, 4, 29; I, 4, 30; I, 7, 1; I, 8, 13; I, 9, 15; I, 10, 6; I, 10, 10; I, 11, 16. Мање их је у осталим, мада је и тај број велики: II, 10, 24; III, 7, 3; IV, 1, 2; IV, 1, 3; IV, 1, 16; IV, 1, 23; V, 6, 24.

условљава прелазак на други. Услед мењања фокуса погледа које не престаје, посетилац одлази преплављен, али и уздрман тим искуством, што са своје стране сведочи о неисцрпном визуелном богатству објекта. Техника оку лаичког посматрача остаје невидљива, али њена је заслуга утисак бестежинског стања које одаје горњи део конструкције, који изгледа као да плута у ваздуху, чиме се претвара у аутентичан и неисцрпан приказ (*théama*).

Недуго после настанка Прокопијеве екфрасе главног цариградског храма, сигурно после земљотреса из 557. године, топос неизрецивости појављује се и код Павла Силентијарија у опису истог. С обзиром на укупну формалну структуру *Ојиса цркве Свете Софије*, чини се да Павле Силентијарије није могао да изабере бољи део за увођење овог мотива. У неразмрсивој испреплетаности реторичког и нереторичког елемента његовог поетског дискурса, већ је у проемију, односно *унајред*, изнета резерва поводом могућности успеха предузетог подухвата. Дакле, пре него што екфраса храма конкретно и отпочне. Одмах на почетку, након довођења у блиску везу Бога и цара, владара на небу и владара на земљи, цариградски песник развија топос неизрецивости на два колосека у конвергенцији једног ка другом, он саопштава и похвалу Јустинијана и похвалу цркве Свете Софије, и панегирик личности и њеног дела: „Јер ипак сви знамо да никада ниједан / говор не би могао да се мери са делима / цара, и да је од тих дела / највеће изградња овог храма” (108–111) (PAOLO SILENZIARIO 2005: 40).

Не желећи да умањи вредност својих периегетских стихова, уздајући се у снагу властитог дискурса, песник ипак признаје да они не могу да се изједначе са храмом коме су посвећени. Конкретно, реч је о делу „које побеђује све преобилношћу чудесности (*thaúmata*)” (70) (PAOLO SILENZIARIO 2005: 38). И у овој песми наглашен је мотив разноврсности архитектонског призора у односу на коју посматрач не зна где прво да погледа (MACRIDES, MAGDALINO 1988: 51, 57). „Када неко крочи у ово божанско светилиште / неће хтети да се врати и, очараних очију / окретаће врат свуда околу без засићења” (296–298) (PAOLO SILENZIARIO 2005: 52). Унутрашњост храма нуди толико јединствених углова из којих може да буде посматрана, да сва перцептивна искуства не могу ни да се поброје ни опишу. Сублимацију невербалног искуства посматрача пружа осветљење ентеријера цркве: „Видећеш све прожето величанственошћу, све / што зачуђава очи: али не да је реч подесна / да опева овај вечерњи сјај” (806–809) (PAOLO SILENZIARIO 2005: 84). Посебно је ефекат осветљења унутрашњости цркве, и природног и вештачког, давао читавом призору метафизичко-теолошку димензију неизрецивости (сл. 3).

Од Херодота до Павла Силентијарија и даље, од египатског Лавиринта до византијске Свете Софије, сви наведени аутори, и не само они, описују оно што је увек неизвесно описивати, али што је важније, па и одлучујуће, јесте да је евидентно да код њих постоји наглашена свест о проблему о коме је реч тиме што га експлицитно формулишу и износе уз своје описе, на тај начин наглашавајући резерву коју читалац тиме што је читалац мора да има, нарочито ако никада у животу из различитих разлога није видео грађевину о којој се говори, упркос примени свих доступних књижевно-реторских техника у покушају њеног живописног и јасног вербалног дочаравања. Њихове одређене реченице казују тиме што прећуткују, то су садржински негативни искази који афирмативно наговештавају себи, естетски гледано, условно трансцендентан простор.



Сл. 3. Гаспаре Фосати, *Света Софија*, графика из књиге *Aya Sofia Constantinople*, 1852.

Да ли је феномен архитектонског објекта до краја описив? Изглед грађевина као такав јесте описив; на крају крајева у традицији грчког језика постоји мноштво њихових екфраза. Херодот детаљно описује Мардуков храм у Вавилону (Hdt. I, 181), Јосиф Флавије Јерусалимски храм (*BJ* V, 184–227) (*JA* XV, 391–425), Паусанија Зевсов храм у Олимпији (*Paus.* V, 10–11), Лукијан Атаргатин храм у Хијераполису (*DDS*, 28–31), Аристид Хадријанов храм у Кизику (*Or.* XXVII, 16–21), Евсевије Златни октагон у Антиохији (*Vit. Const.* III, 50, 1–2), Хорикије цркву Светог Стефана у Гази (*Laud. Mart.* II, 28–54), Прокопије цркву Светог Срђа и Вакха у Цариграду (*De aed.* I, 4, 3–8). Оно што је битно јесте уочити и истакнути границе до којих таква врста описа може да иде.

Невезано да ли је реч о историографском или географском, песничком или реторском или било каквом делу друге врсте и рода где се проналази овај топос, и у поезији и у прози, небитно толико која је реч, синтагма или реченица употребљена да би се он изразио, битан је теоријски слој који он носи, есенцијална димензија која не зависи ни од каквог његовог смештања с обзиром на различите жанровске класификације текстова у којима је присутан. Можда ни коришћење овог топоса није „израз искрених осећања ни оригиналних идеја” (PERNOT 1986: 272), можда кроз историју и његово преношење одговара логици „сталног понављања cliché-a” (MAGUIRE 1974: 114), али идеја коју он кроз себе открива указује на истинитост тврдње да ниједан дискурс о архитектонском објекту, био он писан или усмен, није у стању да тотално надомести осећај који се јавља током непосредног суочавања са грађевином.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ARIAS, Paolo Enrico. „Periegeti.” In: BIANCHI BANDINELLI, R. (ed.). *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*. Vol. VI. Roma: Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965, 58.
- ARISTIDES, Aelius. *Orationes*. Vol. II. Ed. B. Keil. Berlin: Weidmann, 1898.
- ARISTOTEL. *Retorika*. Prevod, studija i komentari M. Višić. Zagreb: Naprijed (ARISTOTLE. *Rhetoric*. Translation, study and commentaries by M. Višić. Zagreb: Naprijed), 1989.
- ARNOLD, Dieter. „Labyrinth.” In: HECKL, W., W. Westendorf (hrsg.). *Lexikon der Ägyptologie*. Band III. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1980: col. 905–907.
- АФТОНИЈЕ. *Προϋμνασματα*. Превод, предговор и напомене В. Јелић. Нови Сад: Матица српска (ARPHTHONIUS. *Προϋμνασματα*. Translation, introduction and notes by V. Jelić. Novi Sad: Matica srpska), 1997.
- BISCHOFF, Heinrich. „Perieget.” In: KROLL, W. (hrsg.). *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Band XIX/1. Stuttgart: J. B. Metzler 1937: col. 725–742.
- BOJANIĆ, Petar, Vladan Đokić. „Reč uvoda.” U: BOJANIĆ, P., V. Đokić (prir.). *Teorija arhitekture i urbanizma*. Beograd: Arhitektonski fakultet (BOJANIĆ, Petar, Vladan Đokić (ed.). *Theory of Architecture and Urbanism*. Beograd: Arhitektonski fakultet), 2009, 9.
- BOULANGER, André. *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au IIe siècle de notre ère*. Paris: De Boccard, 1923.
- BURKERT, Walter. *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*. München: C. H. Beck, 1990.
- WEBB, Ruth. „The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphrases* of Church Buildings.” *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999): 59–74.
- GOODMAN, Neslon. „How Buildings Mean.” *Critical Inquiry* 4 (1985): 642–653.
- GREGORIUS NAZIANZENS. „Oratio XXVII.” In: MIGNE, J.-P. (ed.). *Patrologia Graeca*. Tomus XXXVI. Paris: JPM Imprimerie Catholique, 1858: col. 11–26.
- ГРИГОРИЈЕ БОГОСЛОВ. *Сабрана дела*. Том I. Превео М. Мијатов. Београд: Хришћанска мисао (GREGORY OF NAZIANZUS. *Collected Works*. Translation by M. Mijatov. Beograd: Hrišćanska misao), 2004.
- DIODORUS. *Bibliotheca historica*. Vol. I. Ed. F. Vogel. Stuttgart: Teubner, 1985.

- DOWNEY, Glanville. „Ekphrasis.” In: KLAUSER, T. (hrsg.). *Reallexikon für Antike und Christentum*. Band IV. Stuttgart: A. Hiersemann, 1959: col. 921–944.
- EUSEBIUS. *Werke*. Band I. Ed. I. A. Heikel. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1902.
- ЈЕЛИЋ, Војислав. „Опис као поетско-реторски топос.” *Летопис Матице српске* (JELIĆ, Vojislav. „Description as poetico-rhetorical topos.” *Chronicle Matica srpska*) 5 (1978): 761–768.
- ЈЕВСЕВИЈЕ ПАМФИЛ. *Историја Цркве*. Превод и коментари С. Продић. Шибеник: Истина (EUSEBIUS PAMPHILI. *The Ecclesiastical History*. Translation and notes by S. Prodić. Šibenik: Istina), 2003.
- JOSEPHUS. *Volume III*. London and Cambridge, Massachusetts: W. Heinemann and Harvard University Press, 1961.
- ЈОСИФ ФЛАВИЈЕ. *Јудејски рат*. Превод Д. Глумац. Београд: No limit – Bata (JOSEPHUS FLAVIUS. *The Jewish War*. Translation by D. Glumac. Belgrade: No limit – Bata), 2001.
- КАБИЉО-ЋУТИЋ, Simha. „Ekfrazja.” U: ŽIVKOVIĆ, D. (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit (KABILJO-ŠUTIĆ, Simha. „Ekphrasis.” In: ŽIVKOVIĆ, D. (ed.). *Dictionary of Literary Terms*. Beograd: Nolit), 1986, 159.
- CALDER, William Moir. „Smyrna as Described by the Orator Aelius Aristides.” In: RAMSEY, W. M. (ed.). *Studies in the History and Art of the Eastern Provinces of the Roman Empire*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1906, 95–116.
- CHORICIUS GAZAEUS. *Opera*. Ed. R. Foerster und Richtsteig. E. Lipsia: Teubner, 1929.
- CLEMENS ALEXANDRINUS. „Stromata.” In: MIGNE, J.-P. (ed.). *Patrologia Graeca*. Tomus IX. Paris: JPM Imprimerie Catholique, 1857: col. 9–603.
- LE CORBUSIER. „L’espace indicible.” *L’architecture d’aujourd’hui* hors-série (1946): 9–10.
- LIDDELL, Henry George, Robert Scott. *Greek-English Lexicon*. New York: Harper & Brothers, 1883.
- ЛОСКИ, Владимир. *Оглед о мистичком бојословљу Источне Цркве*. Превели хиландарски монаси. Атос: Хиландар (LOSSKY, Vladimir. *The Mystical Theology of the Eastern Church*. Translated by Hilandar monks. Athos: Hilandar), 2003.
- LUCIAN. *Volume I*. London and New York: W. Heinemann and Macmillan, 1913.
- MAGUIRE, Henry. „Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art.” *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974): 113–140.
- MACRIDES, Ruth, Paul Magdalino. „The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary’s poem on Hagia Sophia.” *Byzantine and Modern Greek Studies* 12 (1988): 47–82.
- МАКО, Владимир. *Естетичке мисли о архитектури – средњи век*. Beograd: Arhitektonski fakultet (MAKO, Vladimir. *Aesthetic Thoughts on Architecture – Middle Ages*. Translated by B. Jović. Belgrade: Faculty of Architecture), 2012.
- MARROU, Henri-Irénée. *Histoire de l’éducation dans l’Antiquité*. Paris: Seuil, 1965.
- MONTIGLIO, Silvia. *Silence in the Land of Logos*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- NEWBY, Zahra. „Testing the Boundaries of Ekphrasis: Lucian on the Hall.” *Ramus* 31 (2002): 126–135.
- OLSHAUSEN, Eckart. „Periegetes, Perihegetes.” In: CANCIK H., H. Schneider (hrsg.). *Der Neue Pauly*. Band IX. Stuttgart: J. B. Metzler 2000: col. 566.
- PAOLO SILENZIARIO. „Descrizione della chiesa di Santa Sofia.” In: FOBELLI, M. L. *Un tempio per Giustiniano*. Roma: Viella, 2005, 34–98.
- PASQUALI, Giorgio. „Periegesi.” In: GENTILE, G. (ed.). *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Vol. XXVI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1935, 751.
- ПАУСАНИЈА. *Опис Хеладе*. Том I. Предговор, превод и коментар Љ. Вулићевић, археолошки коментар А. Цермановић Кузмановић. Нови Сад: Матица српска (PAUSANIAS. *Description of Greece*. Introduction, traduction and commentary by Lj. Vulićević, archaeological commentary by A. Cermanović Kuzmanović. Novi Sad: Matica srpska), 1994.
- PAJÓN LEYRA, Irene. *Entre ciencia y maravilla. El género literario della paradoxografía griega*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- PERNOT, Laurent. „Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique.” *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* 3 (1986): 253–284.
- PERNOT, Laurent. „Aelius Aristides and Rome.” In: HARRIS, W., B. Holmes (ed.). *Aelius Aristides between Greece, Rome, and the Gods*. Leiden: Brill, 2008, 175–203.
- PLATON. *Тимеј*. Превод и објашњења М. Пакић. Београд: Младост (PLATO. *Timaeus*. Translation and explanations by M. Pakiž. Beograd: Mladost), 1981.
- PROCOPIUS CAESARIENSIS. *Opera omnia*. Tomus IV. Ed. J. Haury. Lipsia: Teubner, 1964.

- ROQUES, Denis. „Les Constructions de Justinien de Procope de Césarée.” *Antiquité Tardive* 8 (2000): 31–43.
- SMITH, Christine. „Christian Rhetoric in Eusebius’ Panegyric at Tyre.” *Vigiliae Christianae* 43 (1989): 226–247.
- STRABO. *Geography*. Vol. VIII. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press and W. Heinemann, 1967.
- THÉON, Aelius. *Progymnasmata*. Texte établi et traduit par M. Patillon. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- FAEDO, Lucia. „Ekphrasis.” In: CARRATELLI, G. P. (ed.). *Enciclopedia dell’Arte Antica, Classica e Orientale*. Suppl. II/ Vol. 2. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 1994, 432–434.
- FANTUZZI, Marco, Christine Reitz, Ulrike Egelhaaf. „Ekphrasis.” In: CANKIĆ H., H. Schneider (hrsg.). *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Band III. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1997: col. 942–950.
- НАВИЧТ, Christian. *Pausanias’ Guide to Ancient Greece*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- ХЕРОДОТ. *Историја*. Том I. Превео М. Арсенић. Нови Сад: Матица српска (HERODOTUS. *Histories*. Vol. I. Translated by M. Arsenić. Novi Sad: Matica srpska), 1980.
- НОНЛВЕГ, Armin. „Ekphrasis.” In: WESSEL, K. (hrsg.). *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. Band II. Stuttgart: A. Hiersemann, 1971: col 33–76.

Miloš M. Ćipranić

ARCHITECTURAL EKPHRASES AND THE TOPOS OF INEFFABILITY

Summary

This paper analyzes the topos of ineffability in the ancient discourse on architecture, particularly in the field of poetico-rhetorical techniques known as ekphrasis (*ékphrasis*) and periegesis (*periégēsis*). From Herodotus to Paul the Silentiary, the authors who described buildings in their works quite frequently emphasized the limit which verbal representations of these nonverbal objects could reach. An insight into their *ekphrases* (descriptions) and *periegeses* (guides) leads to the conclusion that the state of ineffability in front of an architectural object generally came from the feeling of wonder (*thaûma*), which could be provoked in the spectator by the aesthetic qualities of its beauty and size.

Although the topos in question in Greek tradition found its most sublime use in the negative theology, it was not until the 2nd century A.D. that this topos, applied to architectural phenomena, was fully developed in the works of Pausanias, Aristides, and Lucian. The utilization of this formula in the descriptions of buildings continued in the ancient Greek world despite changes of politico-historical periods and transition from polytheistic to monotheistic model of religion. Instead of observing the phenomenon of ineffable formed as a topos or a stereotypical formula which periodically appeared in the Greek written tradition, it is necessary to focus on the essence of this motif and to find its *raison d’être*. Because architecture is a nondiscursive form of art, the proposed question is to what extent it is possible to give a faithful description of an architectural work, whose appearance is primarily of visual and nonconceptual nature and which belongs to a system of signs different from words.

Keywords: ineffability, ekphrasis, periegesis, architecture, Greek civilization.

ИВАН Д. СТЕВОВИЋ

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

Котор у раном средњем веку: Ауторитет традиције или маглине историје?**

САЖЕТАК: На основу новог читања познијих извора који говоре о Котору у раном средњем веку, у раду се покушавају установити најважнији токови оновремене градске историје. Изостанак спомињања појединих догађаја који су иначе, у локалним традицијама, остали упамћени као кључни, говори у прилог веродостојности вести византијског цара Константина Порфирогенита о сразмерно великим разарањима и сменама становништва које су током прве половине IX века задесиле бококоторски залив, као једну од стратешки најважнијих тачака у оквиру византијских поседа у ареалу Јадрана. У закључку рада се наводе неопходни правци даљих истраживања Котора на пољу свих историјских дисциплина и наука.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Византија, Јадран, рани средњи век, Котор, Свети Трифун, *translatio*, култови светитеља.

Позната је чињеница да се све што се поима као раносредњовековна *историја* Котора, у највећој мери темељи на писаним исказима чији је садржај још од првих проучаваца био оцењен као „*nezgrapna kragija*“ *каснијих времена* (СТЈЕРЋЕВИЋ 1938: 26).¹ Наравно, нити је то ситуација својствена искључиво граду о којем је реч, нити се симбиоза старијих историјских слојева и постепено надограђиване традиције може узети као иоле посебна појава (FRUGONI 1991; LE GOFF 1992), особито у „отвореним“ заједницама, онима које су по законитостима својег географског положаја живе у перманентној интерференцији са другима, а својим свеукупним статусом, бивајући у формалној или фактичкој подређености, традицијом заправо градиле упориште посебности и „квалитетног по-

* istevovi@f.bg.ac.rs

** Рад је произишао из истраживања у оквиру пројеката *Хришћански свет на Балкану у средњем веку: Византијско царство, Срби и Бугари од IX до XV века* (бр. 177015) и *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ На почетку рада користим прилику да на изузетној професионалној предусретљивости још једном захвалим најбољем познаваоцу которских старина мр Зорици Чубровић, као и др Предрагу Коматини, научном сараднику Византолошког института САНУ који ми је свој необјављени рад љубазно ставио на располагање.

рекла” сопственог идентитета. О начинима ре-креирања и митологизације тих „далеких малих прошлости” у касном средњем веку и ренесанси недавно је узорно расправљано на примеру Дубровника (KUNČEVIĆ 2012: 20–74), док су у случају Котора поједини видови њеног тадашњег појављивања само наговештени (Живковић 2010: 138–150, посебно 146–148). Ни овај рад нема претензије да предочи целовиту слику града у раном средњем веку. За прегршт недоумица скопчаних с њом не само да нема ни приближно довољно простора, већ пре свега ни довољно поузданих података. То тврдим са потпуном увереношћу, будући да сам се у њено сагледавање и сâм својевремено упуштао, спроводећи га, као и други, по „старим правилима” и њима одговарајућим дометима, са увек истим недоумицама, типским закључцима и, свакако најбитније, карактеристичним погрешкама.

Пре но што се окренем новим могућностима, инструктивно је изложити историо-графску повесницу о раносредњовековном Котору, јер она упечатљиво оцртава природу и исход дуготрајног концептуалног неспоразума између проучавалаца и материје њихове преокупације. У том поретку дон Иви Стјепчевићу с разлогом припада посебно место, будући да је његова анализа писаних врела о которским средњовековним почецима била потпомогнута не само упоредним архивским радом већ и самерена осећају да се уз „nezgrapne krparije” у њима ипак може пронаћи и понеки драгоцен одјек институција, установа и обреда претрајалих из најстаријег средњовековног периода. Свестан околности да је, спрам расположивих извора, у питању најтамније поглавље которске историје, Стјепчевић се на том пољу задржао сасвим кратко и врло опрезно, а са резервом се односио према „угаоном камену” целокупног Котора – вестима о датуму, чину и актерима *translationis* Светог Трифуна у град (СТЈЕРЧЕВИЋ 1938: 3–4).

После Другог светског рата не само да је нестало Стјепчевићеве опрезности већ је задуго ишчилио готово сваки стварни истраживачки импулс, који би продубљенијим анализама водио даљем и прецизнијем раздвајању веродостојног и испреденог у писаном наслеђу о прошлости града. Тренутак у коме је установљено да се хронолошки податак у тексту уклесаном на дислоцираној поломљеној греди (*AN...XIII...TEPORIB...DN...IOH...EPS...P...I...XIII A...NATA...CONSTI...MVDI...I...CCCV*) наизглед подудара са датумом везаним за споменути догађај, забележеним у заглављу управо оног списка који је завредео неславну квалификацију (КОВАЧЕВИЋ 1956: 1–11, посебно 2–3; супротно мишљење LONČAR 2006: 186–189, што преузима ZORNIJA 2016: 23–40, посебно 24), означио је привремени свршетак активног бављења раносредњовековним раздобљем градске историје према писаним изворима, или прецизније, почетак периода у којем је она у науци пребивала у својеврсној хибернацији, оличеној било у аподиктичком понављању споменуте, тобож недвосмислено доказане чињенице о датуму преноса светитељских моштију и подизању цркве у његову част (МАКСИМОВИЋ 1961: 49–60; КОВАЧЕВИЋ 1967: 441; Ђурић, Бабић-Ђорђевић 1981: 275 [= Ђурић, Бабић-Ђорђевић 1997: 7]; VUJIĆ 2007: 40–42),² било у прећуткивању постојања ма какве двоумице у погледу односа стварности раносредњовековног Котора и њене потоње реартикулације у сврху стварања традиције. Требало је да се догоди земљотрес 1979. године, да у тексту произишлом из резултата потоњих археолошких

² У тексту се наводе само водеће публикације прегледног карактера, у којима је наведена претходна литература, или оне које су за тему од посебног значаја. Литературу о раносредњовековном Котору последња је сакупила др Мери Зорнија, уп. у литератури.

ископавања тема поново заживи делимично сагледана и из овог угла, истовремено откривајући колико се мало, и прилично непоуздано, о њој уопште расправљало од Стјепчевићеве монографије (MARTINOVIĆ 1990: 5–29, посебно 18–21). Неку годину касније, писана сведочанства поново су објављена уз више но штур коментар (Синдик, Томовић 1996: 17–31), али ни тај скромни замах није дуго трајао. Сразмерно недавно, у две прилике, которски списи поново су остављени у пређашњем стадијуму, иако је први повод представљало обележавање дванаест векова од доношења моштију Светог Трифуна у град. У тексту непосредно посвећеном которском патрону и другим „bokeljskim svecima” саопштено је само то да су „za kotorsku lokalnu hagiografsku tradiciju sv. Trifuna iznimno važna dva opsežna hagiografska rukopisa nastala na italijanskom jeziku” (PETROVIĆ 2009–2010: 43), након чега је уследио уопштени опис једног, са познатим подацима да је „napisan i bogato iluminiran 1466. godine na poticaj i narudžbu kotorske plemićke obitelji Bucchia” и, неколико редова касније, закључна констатација о његовом двојаком пореклу, у којем се, уз упливе латинске хагиографије, дају назпети „i grčki izvori, i to najstarije predmetafrastovske pasije, a donekle i *Pasija* Simeona Metafrasta iz 10. stoljeća...” (PETROVIĆ 2009–2010: 44). У другој репрезентативној публикацији, посвећеној јубилеју бокелске морнарице, усамљени су остали тачни и важни искази да „mi danas još uvek aproksimativno prihvatamo prenos moštiju sv. Tripuna početkom IX vijeka, pa čak i godinu 809...”, односно да је „i Kotor, kao i sva ostala mjesta i gradovi na našem Jadranu, mijenjao svoje stanovništvo ... ali to novo stanovništvo je bilo raznih nacija, religija, društvenih i filozofskih opredjeljenja” (PUŠIĆ 2010: 165). Без икакве расправе и резерве, штавише, уз *наглашавање* да је реч о традицији, исти догађај и датум су усвајани као *оновремена реалност* (SBUTEGA 2010: 103–116, посебно 109; MARTINOVIĆ 2010: 191–202, посебно 200–201; SAULAČIĆ 2010: 347), упечатљиво потврђујући сву тачност суда да критички, заморно ситничав историчарски кредо понекад нема никакве шансе у такмичењу са сакралном димензијом утканом у колективну свест па тиме и у одабир „објеката” којима заједница поклања своје безрезервно поверење (NORA 1989: 7–24). Но у овом случају, и никако по први пут, потврдило се још нешто, чиме сам се и сâм недавно позабавио – чињеница да методолошки монотеизам позитивистичке провенијенције испољава условни рефлекс игнорисања било каквог мишљења заснованог на другачијим полазиштима (СТЕВОВИЋ 2013: 43–54). Да није тако, скорашњим проучаваоцима историје раносредњовековног Котора не би без подстицаја, па чак и без навођења у напоменама, „промакла” чињеница да је током 2006–2008. године Трпимир Ведриш објавио два аналитичка текста посвећена изворима идентичног садржаја, насталим у истим околностима и по једнаким законитостима, с једином разликом у томе што је он пажњу посветио традицији о преносу моштију Св. Анастасије у Задар (VEDRIŠ 2006: 175–186; 2008: 39–58).

Наизглед подразумевајућа и, сада ће се то вероватно многим тако привидети, сасвим једноставна основица Ведришевог разматрања ових написа, заправо је школски пример промене „парадигме” на малом узорку, у оном смислу у којем је тај појам својевремено тумачио и свим наукама завештао Томас Кун (KUN 1962 [= KUN 1974]). Стога је, имајући у виду како природу изворника тако и степен искористивости оваквог њиховог тумачења у случају Котора, упутно навести укратко ауторова полазишта. „Temeljna zamjerka dosadašnjem bavljenju *Prijenosom* (моштију Св. Анастасије – прим. И. Стевовић) *odnosi*

se ponajprije ... na načelno neadekvatan pristup tome tekstu. Naime, autorima velikog dijela dosadašnjih raščlambi cilj je bio ... razlučiti pretpostavljenu 'povijesnu jezgru' od 'fiktivnih (dakle nepovijesnih) detalja' ili naknadnih umetaka. Takav je pristup, dakako, neizbježan ako se zadarska legenda o prijenosu pod svaku cijenu želi čitati kao 'izvor za ranosrednjovjekovnu povijest Dalmacije'. Međutim, utemeljenost mnogih zaključaka izvedenih na temelju takvoga pristupa tekstu lako je dovesti u pitanje ... Ponajprije, nastojeći pod svaku cijenu u njemu razabrati 'zdravu povijesnu jezgru', istraživač će tekst, sasvim izvjesno, doživjeti tek kao dosadnu pripovijest pretrpanu općim mjestima i fantastičnim detaljima među kojima je moguće, tek izuzetno i kao sretnom slučajnošću, pronaći pokoji pabirak povijesne stvarnosti. Susljedno tome, takav pristup ne samo da osiromašuje čitanje teksta u njegovoj književnoj ili estetskoj dimenziji ... već i opasno zanemaruje problematičnost same predodžbe o 'vjerodostojnoj' povijesnoj jezgri. Drugim riječima, pokušavajući izlučiti 'povijesnu jezgru' teksta (dok su elementi koji su se doimali nepovijesnima zanemarivani), često se propuštalo uočiti načine na koje je i sama ta jezgra oblikovana" (VEDRIŠ 2008: 40–41).

У најкраћем, суштина споменутог неспоразума проучавалаца са предметом њиховог интересовања могла би се поистоветити са емисијом таласа на различитим фреквенцијама: док су први непрекидно покушавали да окретањем дугмета „методологија” увек у истом смеру ипак добију јасан сигнал о *историјском њодају*ку, списи су, задарски или которски свеједно, колико перманентно толико и изван опсега истраживачких радара емитовали знатно поузданије назнаке о богатом дијапазону *њјава-феномена* својствених временима њиховог настанка и њиховим матичним заједницама, па и о оној „великој” историји, али перципираној „изнутра”, из сасвим локалне перспективе. На њих би се, потом, ослонили слојеви предања или заборава од стране каснијих генерација, настављајући тако бескрајну нит приповедања о светитељима и сваковрсним чудима, а заправо о себи и околностима властитог живота. То заправо значи да се извори овакве врсте „могу користити и на тај начин што ће се у други план потиснути оно што непосредно казују, а главна пажња посветити ономе што узгредно откривају”. Али то су поуке о аксиомима професије које је иза себе оставио још Стојан Новаковић, па помало зачуђује потреба да се на њих мора подсећати након више од једног и по столећа. Но, не само да се образовање мора стално обнављати, већ је очигледно и то да и даље није изгубила на актуелности констатација како је примена тих „начела била скопчана с великим тешкоћама” (Ћирковић 1982: xvi).

Пређимо на поље конкретног садржаја. Которски досије чува два писана споменика на којима почивају и историјска и традиционална слика о раносредњовековном граду, *Instrumentum corporis nostri gloriosi Confalonis Sancti Tryphonis*, чешће називан „Андреацијева ‘повеља’ о изградњи цркве Светог Трипуна”, и *Lezenda de Misser Confalon et Protector della Cittade de Catharo*, односно „Легенда о Светом Трипуну” (Синдик, Томовић 1996: 17–31). Стјепчевић је, вођен неспорним ауторитетом институције архива, првome подарио споменути епитет, сматрајући да се „као neosnovani imaju izbaciti svi zaključci iz nje izvedeni, osim datuma prenosa Svečevih Moći i izgradnje njegove crkve po Andreaciju, što je sastavljač mogao doznati po nekom spomeniku, na kojemu je oboje moglo biti zabeleženo”. Томе суду је као један од кључних аргумената навео да је исправа била непозната аутору документа о посвети цркве Св. Марије 1221. године, који га, узимајући у обзир карактер

вести, свакоко не би превидео (СТЈЕПЧЕВИЋ 1938: 26). С друге стране, без експлицитних квалификација Стјепчевић је читао вековима млађу „Легенду”, разматрајући над њом питања усмерена ка карактеристичном покушају проналажења дефинитивних, а то значи непостојећих, одговора, попут онога јесу ли светитељеве мошти у Котор стигле из његовог родног места у Фригији или из Цариграда, или како разрешити проблем Самуилове пљачке которских реликвија описане у тексту и, потом, њиховог повратка граду тобожњим посредовањем Василија II (СТЈЕПЧЕВИЋ 1938: 29). Иако је знао да је из оригинала „који се чувао у Венесији” настало више примерака, Стјепчевић је радио према Гелчићевом испису, па му је, како изгледа, остало непознато да је „Легенда” заправо била тек део знатно обимнијег кодекса, од краја XIX века похрањеног у Марћани. Кодекс, што се чини врло важним, започиње излагањем *Исѿовесѿи неѿознаѿоѿ ѿрѿовца*, а завршава се трактатом о идеалном трговцу, бележећи између тога, уз „Легенду”, и текст „Чисти-лишта Светог Патрика”, укупно на 134 странице димензија 15 x 10 cm. Првобитно је, по свој прилици, имао функцију портативног „подсетника” о професионалној етици члана овог еснафа, которског племића Буће Михајлова (PRIJATELJ-PAVIČIĆ 2011: 29–64; 2012: 231–236). У таквој књизи било је више него пожељно навести богоугодно, побожно и надасве патриотско дело „епонима” которског племства Андреација и његових савременика. Они су, наиме, *заједничким ѿрошком* саградили прву цркву которског светог заштитника, управо онако како су то чинили и припадници касносредњовековних братовштина (MIGOTTI 1986; Живковић 2007: 85–95; 2010: 120–138). Андреаци је притом, незнано зашто, ту добио и „презиме” Сараценис (Saracenis) (Синдик, Томовић 1996: 24), познато међу дубровачком властелом друге половине XIII столећа (ЉУБИЋ 1893: 327). Мање је важно било то што је тежиште целокупног текста „Легенде” очигледно било усмерено ка глорификацији односа два града, мањег који је више од пола столећа раније насилно изгубио неке од својих реликвија, и већег који му је те реликвије тада насилно одузео (JAKŠIĆ s. a.: 219–238). У „Легенди”, речју, постоји понеко име из историје, или кроз каснију редакцију провучен централни догађај тада већ наменски митологизоване прошлости Котора. Оно чега у њој извесно нема јесу *наѿовесѿијаѿи ѿјава* карактеристичних за раносредњовековну историју града.

Каква је, у том погледу, ситуација с „Повељом”? Ако се заиста по сваку цену жели читати као непосредни извор, а то ће рећи као континуирано излагање са непримерено претераним захтевима, закључак мора бити истовестан Стјепчевићевом, тим пре што није познато ни када је била написана, ни како је доспела у збирку Даниеле Фарлатија (Синдик, Томовић 1996: 20–21). С друге стране, околност да је Миленко Лончар у натпису на греди идентификовао 805. а не 809. (LONČAR 2006: 186–189), показујући да је за Котор 13. јануар био посебно важан датум који претходи како уклесаној години тако и тексту „Повеље”, довољан је, али ни приближно једини повод да се Стјепчевићева оцена преиспита. На овом месту се вреди вратити Ведришевом упозорењу изложеном поводом тога како је обликовано језгро текста, односно из чега се оно заправо састоји.³ Претходно је потребно нагласити да не постоји могућност утврђивања било каквих коначних судова, јер како се увећава море уломака клесане пластике (ZORNIJA 2014), који би требало

³ У популарној публикацији Belan, A. *Sveti Tripun i njegova katedrala*, Zagreb 2011, без икакве расправе констатује се да је 13. јануар датум када су мошти светитеља пренете у Котор заслугом млетачких трговаца.

да буду посредни индикатор или чак носилац историчности фрагментарних вести из градске заоставштине, тако на поузданости губе и нека друга својевремено предложена решења (MARTINOVIĆ 1997: 345–355; супротно мишљење, VEŽIĆ-LONČAR 2009: 124sq), што значи да се питања и отворени проблеми углавном само умножавају. Тако смо, укратко, суочени са околношћу да је збир археолошких података, локалитета и ситуација у Котору обрнуто пропорционалан низу чак и утемељенијих претпоставки, а камоли закључака, са сасвим ретким радовима, из реда најинспиративнијих, у којима се делови мозаика настоје склопити у логичне целине (ЧУБРОВИЋ 2008: 25–42; ČUBROVIĆ 2010: 219–244). Следећи траг обликовања језгра текста, понешто се о „Повељи” ипак да поузданије разабрати, јер различити извори из којих је несумњиво проистекла (MARTINOVIĆ 1990: 5–29, посебно 20) немају исту специфичну тежину. Наиме, судећи по заглављу, почетку посвећеном подизању цркве *S. Mariae infunaria* залагањем Андреација и чланова његове породице, као и по редовима који се односе на цркву Св. Трифуна (STJERČEVIĆ 1938: 25; Синдик, Томовић 1996: 18–19), смело би се наслутити да су окосницу касније забележеног текста уистину сачињавале повеље тада већ завидне старине, чије би понегде неразумљиво преписивање заправо говорило у прилог њихове аутентичности. Две цркве, а толико их је споменуто у „Повељи”, подразумевају најмање два дипломатичка документа. У њима се начелно, било да је реч о оригиналу или препису, пазило на тачност датума, а то да је о другом споменутом храму морала постојати барем једна исправа недвосмислено је потврђено самим његовим постојањем, као и постојањем саркофага са натписом који започиње споменом Андреација и Марије (MARASOVIĆ 2013: 389; ZORNIJA 2014: passim). На чврстом тлу налазимо се и у случају навода о Андреацијевом завештању новца *једном од синова*, без обзира на то што је на почетку наведено име само једног мушког наследника: будући да је реч била о *јривайној/јородичној цркви*, у тој одлуци препознаје се оно што ће у граду касније бити дефинисано као дужност прокуратора, и повод одредбама Статута које се тичу регулисања имовинских и персонално-административних односа над истоветном врстом задужбина (BLEHOVA-ČELEBIĆ 2006: 105sq; Statuta Civitatis Cathari II, 2009: гл. CLXVIII, CCXI; LA ROCCA, PROVERO 2000: 225–278, посебно 225–233 et passim; WOOD 2006: passim). Коначно, иако ће то изазвати неверицу у једном од методолошких „друштава”, изгледа да се чак и из последњих, до сада најмање разумљивих редова текста, понешто може дешифровати везано за оновремену црквеноправну легислативу: робови купљени заједно са моштима, ослобођени су по подизању цркве и предаји ктиторских права Андреацијевом сину (STJERČEVIĆ 1938: 25; Синдик, Томовић 1996: 20). У студији Сузан Вуд наведен је сасвим сличан пример из Луке, места у којем су 765. г. ломбардијски племићи, отац и син Регнолф и Риксолф, основали цркву, следећи и иначе прилично сличне правне регуле, али и нешто што делује као древни обичај: наиме, по очевој смрти, Риксолф је наставио да са породицом живи и служи у заједничкој задужбини. Имао је право располагања са 250 солида колико му је отац оставио, а за спас мајчине и своје душе тада је ослободио дванаест робова (WOOD 2006: 51).

Котор је, дакле, почетком IX века сваког 13. јануара из неких разлога организовао црквену светковину која је несумњиво заокупљала целокупну заједницу, и већ тада имао установљен сталеж племства економски довољно јаког да може да издвоји средства за властите храмове. Али, мање-више, то смо знали и раније. У ком је правцу упутно ићи

даље а да се и неосетно не залута у маглине традиције методолошко је питање првог реда. Будући да се дословно све „кључне речи” из „Повеље” могу тумачити као одједи одговарајућих појава, то заправо значи да је свака за себе наговештај појединачне теме. С друге стране, као да се управо у томе и скрива могућност системски погрешне дирекције у потрази за прецизнијим увидом у „*zdravu povijesnu jezgru*”, јер то су појаве својствене вековима, или, другим речима, хронолошки веома тешко, ако уопште одредиве. Да проблем буде компликованији, треба подсетити и на ноторну чињеницу да постоје различити полови традиција: на једном је она која се конституише постепено и накнадно, на супротном она која представља траг још старијих институција и односа који су нарочито дуго претрајавали у срединама тесно везаним за властиту прошлост, а градови јужног дела балканске обале Јадрана чували су тековине предака у мери у којој је, од случаја до случаја, њихово становништво поседовало континуитет трајања (STEVONIĆ 2014: 106sq). Завршавајући анализу текста уклесаног на греди, Лончар је закључио да „*ako su obije godine ipak točne ... to znači da su posrijedi morala biti dva događaja. O jednom govorio je natpis, a zacijelo se radilo o gradnji crkve ili njena kamenog namještaja. Povelja bi se morala odnositi na nešto drugo, no oboje moralo se ticati sv. Tripuna*”. Знајући да одатле започињу маглине, те стога остављајући загонетку читаоцу на размишљање, предложио је да је 13. јануар 809. заправо био датум издавања саме „*isprave o tijelu našega slavnog stjegonoše s. Tripuna*”, како гласи дословни превод њеног наслова (LONČAR 2006: 189). Чини се вероватним да је реч о два догађаја; старији би, будући да је реч о натпису, био *јавни*, и о њему можда још увек постоје извесни додатни наговештаји,⁴ док би млађи, како изгледа, понајпре био лоше спојен датум исписивања неког *јривајиноџ* Андреацијевог документа, и излагања о преносу светитељевих моштију.

Колико говори овај последњи споменути део текста „Повеље”, њен најважнији одељак на чијем садржају столећима стоје темељи градског идентитета? У скорашњим проучавањима ове подврсте хагиографске књижевности установљено је да је на западноевропском простору у периоду од VIII до XI столећа написано око 1500 оваквих састава или бележака о истоврсним догађајима, сачуваних у приближно 500 изворних документа. Није чудно што се међу поузданим закључцима изведеним из анализе тог огромног корпуса нашао и тај да се потреба писаца за „излагањем историје” показује као готово водеће њихово обележје. “The authors do not aim at the construction of hagiographic models ... they want to affirm (and/or prove) that an actual event has happened in a specific time, in a specific place, and was performed by specific and qualified people. They want to write history, even if the historical quality of this narrations does not deny the presence of the *topoi* in the text nor affirms the absolute reliability of the details given by the authors” (CAROLI 2000: 266). У складу с текстом „Повеље”, питање стога не гласи може ли се ишта из домена *историје* препознати у њој, јер јасно је да може и више од онога што је подвукао Стјепчевић, већ како те натукнице *исјравно разумейи*.

Будући да сви актери који се појављују у „Повељи” поступају по одређеним „правилима”, већ је и пре констатација Мартине Кароли указано на начелне тешкоће које

⁴ У тексту о археолошким истраживањима цркве Св. Марије наводи се чак и могућност да је раносредњовековна обнова довела до промене основе па тиме и целокупног изгледа здања, уп. Чанак-Медић, Милка. *Архитектура Немањиноџ доба II*. Београд: Републички Завод за заштиту споменика културе СР Србије, 1989, 210.

постоје у покушају да се *translationes* уведу у оквиру литерарног „жанра” (LIFSHITZ 1994: 95–113; VEDRIŠ 2008: 43). Тако је и у которском случају. Главна личност је светитељ: он је истовремено и објекат и субјекат радње. Прецизније, он из објекта прераста у субјекат, будући да се све што се дешава у тренуцима обреда преноса, дешава његовом вољом, а она има вишеструко и јасно значење. Наиме, то деловање усмерено је како у правцу испољавања божанске власти и сакрализације целокупног простора у којем се нашао, тако и ка тренутном и свим присутнима видном деловању вођеном вишњим законима, што подразумева и светитељево *жељу* да остане у граду, и његов *иприсџанак* да Андреаци као проминентна личност заједнице преузме његово тело, и његову *одлуку* о месту са којег ће убудуће деловати. Коначно, и његову *казну* онемо ко сумња или скрнави, због чега је један млетачки морнар постао привремена жртва првог, „негативног” чуда Светог Трифуна (STJERČEVIĆ 1938: 25; Синдик, Томовић 1996: 20). Тако је делимично следио судбину лионског епископа Нордоберта, довољно разборитог да не проверава последице наредбе Светог Бонита Клермонског (CAROLI 2000: 262–263 и нап. 12), или готово у потпуности свештеника Лава из Тура, који је по општем уверењу изненада умро због тога што је померио камен на којем је имао обичај да седи Свети Мартин (REAMES 1981: 140 и нап. 20; GEARY 1990: passim), или пак неопрезног учесника процесије уношења тела Свете Анастасије у простор града (VEDRIŠ 2006: 178). С друге стране, „овоземаљска” димензија преноса такође је уређена у складу с регулама ритуала: Андреаци по мошти одлази на брод јер они који су трговали реликвијама нигде нису уживали превелико гостопримство (GEARY 1990: 5–14, 108sq), а и самој категорији хришћанског града је, осмо-треној у овим координатама, од давнина припадала амбивалентна позиција – истовремено је био и узаврела алузија на место Христовог живота и страдања, и вечити расадник понашања и обичаја непримерених истинској религиозности (VEDRIŠ 2006: 178sq; SARADI 2014: 419–452), па је, укупно узев, јасно зашто се морнари налазе у својеврсној опозицији са Андреацијем. Коначно, тек пошто је которски племић изнео тело светитеља, „дођоше свештеници, у реду који се протезао до светог тијела” (Синдик, Томовић 1996: 20). Након чуда са морнаром моћ Светог Трифуна запечаћена је у колективној свести, а његова заштитничка власт над Котором могла је отпочети. Тако се образовао нуклеус светитељског ауторитета, премошћавајући “the gap between the universal hagiography (present in Late Antique *Vitae* or *Passiones*) of the particular martyr, and his/her local cult” (VEDRIŠ 2006: 181). Из угла састављача „Повеље”, све што је у њој забележено *јесће* историја. Оног тренутка када се, поједностављено и условно речено, претвара у *ипричу*, которска „Повеља” у оваквом виду и у властитом амбијенту престаје да буде *исџорија* и постаје ближа *ипрадицији*, по сличним механизмима трансформације који су се догодили и у визуелизацији „Чуда Светог Трифуна”, из чијих је потоњих збирки, како оне у споменутом рукопису тако и у клесаном циклусу изведеном на познатом циборијуму, *ипрво чудо изосџало*, но свакако не стога што су се клесари водили схватањима „лепоте, мира, доброте и блакости...” (Максимовић 1961: 57). *Исџоричносџ*, сабрану у унутрашњој структури и међусобним релацијама образованим између различитих слојева и врста изворника из којих је написана, „Повеља” тиме, међутим, није изгубила. Јер, по не-позитивистичким мерилима, ништа у њој није *нереално*, а изгледа да треба подсетити и на то да топос, и када постоји у излагању, *није лаж*. Само је питање којим се методо-

лошким кључем овакав текст може отворити (VEDRIŠ 2006: 181sq) да би пружио податке адекватне питањима која поставља историографија у циљу постизања макар хипотетичког тумачења, али из аутентичне перспективе.

Историја се, међутим, мора тражити и у ономе чега у тексту *нема*, а из те димензије осмотрена, „Повеља”, без обзира на то што поседује само трагове класичних *translationes*, не спомиње нешто што би како-тако морала, и што је било неизоставни, заправо и кључни део ове врсте списка. Наиме, у натпису који је Лончар изнова анализирао, одавно је, без икакве недоумице, прочитано име которског епископа Јована (LONČAR 2006: 186–189; ZORNIJA 2016: 23–40, посебно 24). Како у тексту „Преноса Свете Анастасије”, чији је *adventus* фактички зависио од личности епископа Доната (VEDRIŠ 2008: 52–55), тако и у ликовним представама истоветне садржине сачуваним у Св. Марку у Венецији, независно од специфичности случаја венецијанских реликвија и варијација које се сходно тим специфичностима појављују у одабиру приказаних личности (DALE 1994: 53–104, посебно 66–70), највиши представници градског/обласног клира неизоставно су морали бити присутни приликом тог чина. Ипак, у „Повељи” се тај део обреда ни на који начин не издваја. Најлакше би било закључити да је претерано уопште је поредити с тим срединама и примерима, али, сматрам, и најпогрешније, јер се которски текст само по начину накнадне артикулације разликује од задарског, или од садржаја венецијанских слика. *Adventus, triumphus martyrum*, морао је бити организован као кулминативни чин преноса моштију Светог Трифуна у Котор, из начелних разлога природе и седиментираних значења тог тренутка у оквиру целокупног ритуала, у историографији разматраног толико пута да га није потребно изнова анализирати (McCORMICK 1981; 1986; WARNER 2001: 255–283). О његовом екстремном значају у процесу новог, и што је још важније, аутентичног, *богоизабраног уобличавања свештосићу заједнице*, афирмисаног светитељевим поступањем, најилустративније сведочи опис појава које су уследиле након што је млетачки дукс покушао да тело Свете Анастасије, противно њеној вољи, испред задарских зидина ипак однесе у Венецију (VEDRIŠ 2008: 42). Одсуство наглашавања важности тог чина у каснијим столећима може се разумети, али „историчност” которског текста таква је да би се макар нешто о томе у њему с правом очекивало. Стога одсуство из наратива *о времену које је у средишњем њажње* његовог састављача, делује као прилично поуздани индикатор нечега другог – околности да је Котор у једном тренутку раног средњег века доживео својеврсни прекид колективног памћења, односно корениту промену састава и порекла својег становништва, и да у томе лежи разлог што су готово све раносредњовековне градске старине при покушају било каквог истраживања заоденуте најпре праменовима магле оне традиције коју је од неког времена почела да испреда нематична популација. То је, како је указано на почетку, оно за шта је Илија Пушић заправо имао знања и осећаја да препозна.

Чини се да није тешко детектовати када су се збили један или неколико догађаја који су више но значајно одјекнули у прошлости града. О томе су сачувани хронолошки сразмерно блиски и поуздани „глобални” извори, али и још важнији подаци потекли из локалних хроника исписиваних на супротној обали. У 29. глави најпознатијег дела Константина Порфирогенита наведено је да „за владе Василија ... дођоше из Африке Сарацени, Солдан и Сава и Калфис са 36 лађа и продру у Далмацију и опустоше град

Будву и град Рисан и град Котор доњи” (ФЕРЈАНЧИЋ 1959: 17; MORAVCSIK, JENKINS 1967: 126–127). Одавно је доказано да се овај поход догодио пре Василијевог доласка на власт, односно да су му предводници били муслимански ратници који су у компликованом колоплету ломбардијско-арапских односа, током пете деценије IX stoleћа освојили Бари, установивши у њему средиште емирата о којем ни арапски писци нису оставили превише вести (ФЕРЈАНЧИЋ 1959: 17–18 и нап. 29; KREUTZ 1991: 38–39). Према Ел Баладурју (Al-Balādhurī), први емир Барија вероватно је био ослобођеник са аглабидског двора у Северној Африци, по имену које је транскрибовано као Kalfūn; други је непознат, док се последњи звао Савдан (Sawdan) (KREUTZ 1991: 38). За ову прилику нема разлога упустати се у авантуру истраживања постоје ли стварне или само привидне лингвистичке везе између ових и по именима сличних Порфирогенитових актера, особито присећајући се констатација које је о ромејском говору и језику у царевом спису својевремено изложио Иван Ђурић (1986: 109–138). Много су значајнија сазнања о разарањима која су забележена у аналима манастира попут Монте Касина или Сан Винченца код Волтурна, или, још важније, у списима попут „Салернитанске хронике”. У њој, примера ради, уз 840. годину стоји да су услед арабљанских напада *omnes civitates Apulie depopularunt*. Последња реч, по правилу пропраћена великим бројкама, она је која се најчешће јавља и у овом и у другим истовременим списима о судбини насеобина на југу Апенинског полуострва (KREUTZ 1991: 53). Стога нема разлога сумњи да је напад у само срце „земље Светог Трифуна”, од Рисна или Роса до которског подграђа, за последице имао масовно одвођење становништва у ропство и рушење цркава у некој мери, особито стога што је сам „доњи Котор” извесно представљао изразито разуђену насељену зону, протегнуту и на другу страну крајње тачке залива, сасвим у складу с природним погодностима околине каструма и оновременом праксом (DUNN 1994: 60–81; BRANDES 1999: 25–58; VEIKOU 2009: 43–54; 2012: 159–206; GREENSLADE, HODGES 2013: 1–19; донекле другачије мишљење VUČENović 2010: 40sq), а сасвим опречно слици компактног, чврсто утврђеног града какав је постепено настајао током потоњих stoleћа. Посредно, такав след збивања, по свој прилици био је и узрок краткој и неуобичајено уопштеној белешци о Котору, са само једним одређенијим податком о цркви градског патрона и његовим чудотворним моћима, коју је век касније у престоницу послао Порфирогенитов известилац (ФЕРЈАНЧИЋ 1959: 23; MORAVCSIK, JENKINS 1967: 136–137). Такође, није немогуће да је из истих разлога, у постепеном опоравку града као важне стратешке тачке на јужном Јадрану, од почетка друге половине IX века учествовало оно становништво које је своју побожност испољавало поштовањем по пореклу удаљених, а по карактеру сасвим локалних светитеља какав је био Св. Андреја Стратилат (СТЕВОВИЋ 1997–1998: 23–32). Живот ове популације у граду и околини, уз присуство јасно устројене војне и административне византијске власти, вероватно је објашњење томе што за разлику од житеља других далматинских комуна, Котор средином X века једини није имао обавезу плаћања пореза околним словенским заједницама (ФЕРЈАНЧИЋ 1959: 36; MORAVCSIK, JENKINS 1967: 146–147; BUDAK 1994: 60–61). Но то становништво је представу о Светом Трифуну градило, како изгледа, из сасвим других извора но што су били они локални, стари и тада већ умногоме избледели.

На крају, уместо закључака, из свега што је написано могу проистећи само нова питања, она која ће се коначно указати на екранима радара будућих истраживача. По-

лазећи из перспективе писца „Повеље”, дакле из сасвим локалног амбијента који, за разлику од „Преноса”, не садржи ауторове својевољне или наручене *laudes*, као најважнији задатак појављује се истраживање личности и свеукупне делатности *историјског* Андреација, како као човека који је свој значај у оквирима заједнице овековечио упечатљивим надгробним обележјем са натписом у чијем се тексту не наводи никаква титула, што и може и не мора бити необично (СНЕУНЕТ 2003: 138–154), тако и као парадигматичне личности главе породице с врха лествице друштвене хијерархије града изниклог на месту и просторног и хронолошког *сусрећања* и *прожимања*. У ширем ракурсу тај будући просопографски оглед неминовно би водио и приближавању личности епископа Јована, првака градског клера с краја VIII и почетка IX столећа (КОМАТИНА 2017: рад у штампи), као и продубљенијем објашњењу загонетке односа которске и дубровачке епископије које су пре сплитског сабора средином X века, како је више пута споменуто и никада до краја потанко размотрено, чиниле једну јединствену целину (КОМАТИНА 2013: 25–65, посебно 33–43). Посебну тему, иако су све овде наведене у најтешњој међусобној повезаности, представљају култови: Свети Трифун је више од столећа по претпостављеном раздобљу преноса у Котор, као *царски култи* забележен у Цариграду. Лав VI Мудри посветио му је једну од својих хомилија будући да се „по свом обичају молио светитељу” (ΑΝΤΩΝΟΡΟΥΛΟΥ 1997: 129–131), па је занимљиво анализирати релацију царског састава и онога што се о которском заштитнику зна из историје или традиције. У каквом су односу ове околности са историографским закључком да је почетком IX века ромејски двор настојао да путем дисперзије реликвија учврсти свој утицај на Јадрану, такође тек треба проучити: после свих досадашњих разматрања реликвије су из престонице поуздано допремљене само у Задар и Котор (OSBORNE 1999: 369–386), док ће на провереније судове о пореклу, начину и времену преноса дубровачких „византијских” моштију још увек морати да се сачека (LUPIS 2005: 129–148; ŽIVKOVIĆ 2007: 119–127). Из наведеног неминовно следи наредно питање, које још од књиге Јадрана Ферлуге (ФЕРЛУГА 1957; FERLUGA 1978) стоји без задовољавајућег одговора: какве су, наиме, биле војна, административна, политичка и религиозно-културна традиција, ситуација и свеукупна позиција Котора и његове околине у време у којем су византијске јадранске експедиције у писаним изворима углавном у другом плану спрам ромејских односа са Бугарима (NIAVIS 1984: 219–246; TREADGOLD 1988: *passim*). То никако не значи да су и заиста имале секундаран значај. Речју, зашто баш Котор? Колико год одговор на то питање из позиције претходних столећа историје области и града у њеном центру деловао саморазумљиво (STEVONIĆ 2014: *passim*), више је него потребно коначно га и јасно дефинисати у свим наведеним оквирима, имајући у виду и драгоцене податке и претпоставке које је пре неколико година изнео Вивијен Прежан (PRIGENT 2008: 393–417, посебно 402–416). Тек када сва ова питања почну да добијају одговоре, или макар буду равноправно и *симулирано* постављана заједно са неразрешеним питањима обиља археолошког материјала, утемељено и разложно назреће се поузданија сазнања о многоструким слојевима раносредњовековне прошлости града. За то време, Котор ће чекати на властиту историју. У којој ће од „димензија” наведених у наслову то чекање трајати, тешко је рећи. Али докле год буде *ипрајало*, которска историја заправо ће најинтензивније бити прекривена сенком интерпункцијског знака с краја наслова.

ЛИТЕРАТУРА

- ANTONOPOULOU, Theodora. *The Homilies of the Emperor Leo VI*. Leiden, New York, Köln: Brill, 1997.
- BELAN, Anton. *Sveti Tripun i njegova katedrala*. Zagreb: Turistička naklada d.o.o.; Kotor: Biskupski Ordinarijat, 2011.
- BLEHOVA-ČELEBIĆ, Lenka. *Hrišćanstvo u Boki 1200–1500*. Podgorica: Istorijski institut, 2006.
- BRANDES, Wolfram. "Byzantine Cities in the Seventh and Eighth Centuries – Different Sources, Different Histories?" in: BROGIOLO, Gian Pietro, Bryan Ward-Perkins (eds.). *The Idea and Ideal of the Town Between Late Antiquity and Early Middle Ages*. Leiden, Boston, Köln: Brill 1999, 25–58.
- BUDAK, Neven. *Prva stoljeća Hrvatske*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1994.
- VEDRIŠ, Trpimir. "Martyrs, Relics and Bishops: Representations of the City in Dalmatian Translations Legends." *Hortus Artium Medievalium* 12 (2006): 175–186.
- VEDRIŠ, Trpimir. „*Historia Translationis S. Anastasiae*: kako (ne) čitati hagiografski tekst?” u: MARINKOVIĆ, Ana, Trpimir Vedriš (ur.). *Hagiologija – kultovi u kontekstu* (VEDRIŠ, Trpimir. „*Historia Translationis S. Anastasiae*: How (not) to read hagiographic text?” in: MARINKOVIĆ, Ana, Trpimir Vedriš (eds.). *Hagiology: Cults of the Saints in Context*). Zagreb: Leykam International, 2008, 39–58.
- VEŽIĆ, Pavuša, Milenko Lončar. *Hoc Tigmen. Ciboriji ranoga srednjeg vijeka u Istri i Dalmaciji*. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2009.
- VEIKOU, Myrto. "“Rural Towns’ and ‘In-Between’ or ‘Third’ Spaces. Settlement Patterns on Byzantine Epiros (7th–11th c.).” *Archeologia Medievale* XXXVI (2009): 43–54.
- VEIKOU, Myrto. "Byzantine Histories, Settlement Stories: Kastrá, ‘Isles of Refuge’ and ‘Unspecific Settlements’ as In-Between or Third Spaces.” in: ΚΙΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ, Τόνια (Επ.). ΟΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΠΟΛΕΙΣ (8ος–15ος ΑΙΩΝΑΣ). Ρεθυμνο: Πανεπιστημίου Κρήτης, 2012, 159–206.
- VUJIĆIĆ, Rajko. *Srednjovjekovna arhitektura i slikarstvo Crne Gore*. Podgorica: CID, 2007.
- VUČENOVIĆ, Svetislav. *Graditeljstvo Kotora*. Kotor: Regionalni Zavod za zaštitu spomenika kulture Kotor, 2010.
- WARNER, David A. "Ritual and Memory in the Ottonian Reich: the Ceremony of *Adventus*." *Speculum* 76-2 (2001): 255–283.
- WOOD, Susan. *The Proprietary Church in the Medieval West*. Oxford University Press, 2006.
- GEARY, Patrick J. *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Middle Ages*. Princeton University Press, 1978.
- GREENSLADE, Simon, Richard Hodges. "The Aristocratic *Oikos* on the Vrina Plain, Butrint c. AD 830–1200." *Byzantine and Modern Greek Studies* 37-1 (2013): 1–19.
- DALE, Thomas E. A. "Inventing a Sacred past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquilea and Venice, ca. 1000–1300." *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994): 53–104.
- DUNN, Archibald. "The Transition from *polis* to *kastron* in the Balkans (III–VIIcc.): general and regional perspectives." *Byzantine and Modern Greek Studies* 18 (1994): 60–80.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј., Гордана Бабић-Ђорђевић. „Почеци уметности код Срба.” у: Ђириковић, Сима (ур.). Историја српског народа I. Београд: Српска књижевна задруга (Ђурић, Vojslav J., Gordana Babić-Đorđević. „Počeci umetnosti kod Srba.” u: Ђириковић, Сима (ур.). *Istorija srpskog naroda I*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1981 [= Ђурић, Војислав Ј., Гордана Бабић-Ђорђевић. „Почеци уметности код Срба.” у: Ђурић, Срђан (ур.). Српска уметност у средњем веку I. Београд: Српска књижевна задруга (Ђурић, Vojslav J., Gordana Babić-Đorđević. „Počeci umetnosti kod Srba.” u: Ђурић, Srđan (ур.). *Srpska umetnost u srednjem veku I*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1997].
- ЂУРИЋ, Иван. „Ромејски говор и језик Константина VII Порфирогенита.” Зборник радова Византолошког института (Ђурић, Ivan. "La langue et le dialecte romains de Constantine VII Porphyrogénète." *Recueil de Travaux de l'Institut d'Études byzantines*) 24–25 (1986): 109–138.
- Живковић, Валентина. „Олтари которских братовштина и породица у свијетлу позносредњовековне религиозности.” Историјски Записи (Živković, Valentina. „Oltari kotorskih bratovština i porodica u svijetlu poznosrednjovjekovne religioznosti.” *Istorijski Zapisi*) LXXX 1–4 (2007): 85–95.
- Живковић, Валентина. Религиозност и уметност у Котору XIV–XVI век. Београд: Балканолошки институт САНУ (Živković, Valentina. *Religiosity and Art in Kotor (Cattaro) in the Fourteenth to Sixteenth Centuries*. Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA, 2010.
- ŽIVKOVIĆ, Tibor. "The Earliest Cults of Saints in Ragusa." *Recueil de Travaux de l'Institut d'Études byzantines* 49 (2007): 119–127.

- ZORNIJA, Meri. *Ranosrednjovjekovna skulptura na tlu Boke kotorske*. Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Свеучилишта у Загребу (ZORNIJA, Meri. *Early Medieval Sculpture in Boka Kotorska bay*. Unpublished PhD, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb), 2014.
- ZORNIJA, Meri. „‘TEMPORIBUS DOMINI IOHANNIS EPISCOPI...’ – o počecima predromaničke skulpture na tlu Boke Kotorske.” (ZORNIJA, Meri. “‘TEMPORIBUS DOMINI IOHANNIS EPISCOPI...’ – On the Beginnings of Pre-Romanesque Sculpture in Boka Kotorska.”) *Ars Adriatica* 6 (2016): 23–40.
- ЈАКШИЋ, Nikola. “Un gruppo dei reliquiari trecenteschi da Cattaro a Venezia e Chioggia.” Доступно на https://www.academia.edu/1892000/Un_gruppo_dei_reliquiari_trecenteschi_da_Cattaro_a_Venezia_e_Chioggia, 219–238.
- КОВАЧЕВИЋ, Јован. „Средњовековни епиграфски споменици Боке Которске II.” Споменик САН (КОВАЧЕВИЋ, Jovan. „Srednjovekovni epigrafski spomenici Boke Kotorske II.” *Spomenik SAN*) 105 (1956): 1–11.
- КОВАЧЕВИЋ, Јован. „Од доласка Словена до краја XII вијека.” у: Историја Црне Горе I. Од најстаријих времена до краја XII вијека. Титоград (КОВАЧЕВИЋ, Jovan. „Od dolaska Slovena do kraja XII vijeka.” u: *Istorija Crne Gore I. Od najstarijih vremena do kraja XII vijeka*. Titograd), 1967.
- КОМАТИНА, Ивана. Црква и држава у српским земљама од XI до XIII века. Београд: Историјски институт (КОМАТИНА, Ivana. *Church and State in the Serbian Lands from the 11th to the 13th Centuries*. Belgrade: Institute of History), 2016.
- КОМАТИНА, Predrag. “Dalmatian Bishops at the Council of Nicaea in 787 and the Status of the Dalmatian Church in the Eighth and Ninth Centuries.” (рад у штампи у зборнику *The Treaty of Aachen, AD 812: the Origins and Impact on the Region between Adriatic, Central, and Southeastern Europe*, University of Zadar, September 2012).
- KREUTZ, Barbara M. *Before the Normans. Southeastern Italy in the Ninth and Tenth Centuries*. University of Pennsylvania Press, 1991.
- KUNČEVIĆ, Lovro. *The Myth of Ragusa: Discourses on Civic Identity in an Adriatic City-State (1350–1600)*. Докторска дисертација одбрањена на Central European University Budapest, 2012 Доступно на https://www.academia.edu/14811338/The_Myth_of_Ragusa_Discourses_on_Civic_Identity_in_an_Adriatic_City-State_1350-1600
- KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press, 1962¹ (= KUN, Tomas S. *Struktura naučnih revolucija*, Beograd: Nolit, 1974).
- LA ROCCA, Christina, Luigi Provero. “The Dead and their Gifts. The Will of Eberhard, Count of Friuli, and his Wife Gisela, Daughter of Louis the Pious (863–864).” in: THEUWS, F., J. L. Nelson (eds.). *Rituals of Power from the Late Antiquity to the Early Middle Ages*. Brill, 2003, 225–278.
- LE GOFF, Jacques. *History and Memory*. New York, 1992.
- LIFSHITZ, Felice. “Beyond Positivism and Genre: ‘Hagiographical’ Texts as Historical Narrative.” *Viator* 25 (1994): 95–113.
- LONČAR, Milenko. „Dva natpisa iz Boke s imenom biskupa Ivana.” (LONČAR, Milenko. “Two Inscriptions From Boka Kotorska With The Name Of Bishop John”) *Croatica et Slavica Iadertina* 2 (2006): 185–193.
- LUPIS, Vinicije B. „Historijat istraživanja i novi prilozi poznavanju najstarijeg sloja moćnika dubrovačke prvololnice.” (LUPIS, Vinicije B. “History of Researches and New Contributions to the Knowledge of the Oldest Layer of the Dubrovnik Cathedral Reliquary”) *Starohrvatska Prosvijeta* 32 (2005): 129–148.
- LJUBIĆ, Šime. *Index rerum, personarum et locorum in voluminibus I–V monumentorum spectantium historiam Slavorum meridionalium*. Zagarebiae, 1893.
- МАКСИМОВИЋ, Јованка. *Коѿорски ѿбориј из XIV века и камена ѿласѿика суседних обласѿи*. Београд: САНУ (МАКСИМОВИЋ, Jovanka. *Le Ciborium de Kotor du XIV^e siècle et la sculpture des régions voisines*. Beograd: ASSA), 1961.
- MARASOVIĆ, Tomislav. *Dalmatia Praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo i Dalmaciji* 4. Split, Zagreb: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških starina, Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013.
- MARTINOVIĆ, Jovan J. „Prolegomena za problem prvobitne crkve sv. Tripuna u Kotoru.” (MARTINOVIĆ, Jovan J. “Prolegomeni al problema della chiesa primordiale di San Trifone a Cattaro.”) *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30 (1990): 5–29.
- MARTINOVIĆ, Jovan J. „Pokušaj rekonstrukcije ciborija kotorske katedrale.” (MARTINOVIĆ, Jovan J. “Un tentativo di ricostruzione dell ciborio della cattedrale di Kotor.”) *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 35 (1997): 345–355.

- MARTINOVIĆ, Jovan J. „Najstarije sakralne građevine u Kotoru.” u: MARTINOVIĆ, Jovan J. (ur.) *XII vijekova bokeljske mornarice. Zbornik radova*. Kotor: Bokeljska mornarica, 2010, 191–202.
- MACCORMACK, Sabine G. *Art and Ceremony in Late Antiquity*. University of California Press, 1981.
- MIGOTTI, Branka. „Antički kolegiji i srednjovjekovne bratovštine. Prilog poznavanju kontinuiteta dalmatinskih ranosrednjovjekovnih gradova.” (MIGOTTI, Branka. “Les collèges antiques et les confréries médiévales. Contribution à l’étude de la continuité des villes dalmates au haut moyen âge.”) *Starohrvatska Prosvijeta* 16 (1986): 177–186.
- MORAVCSIK, Gyula, Romily J. H. Jenkins. *Constantine Porphyrogenitos De Administrando Imperio*. Dumbarton Oaks, 1967.
- MCCORMICK, Michael. *Eternal Victory. Triumphal rulership in late antiquity, Byzantium and early medieval West*. Maison des Sciences de l’Homme, Cambridge University Press, 1986.
- NIAVIS, Pavlos. *The Reign of the Byzantine Emperor Nicephorus I (802–811)*. University of Edinburgh, 1984.
- NORA, Pierre. “Between Memory and History: les Lieux de Memoire.” *Representations* 26 (1989): 7–24.
- PETROVIĆ, Ivanka. „Hagiografska tradicija sv. Trifuna i bokeljskih svetaca.” u: *Zagovori svetom Tripunu. Blago Kotsorske biskupije*. Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, 2009–2010, 38–47.
- PRIGENT, Vivien. “Notes sur l’évolution de l’administration byzantine en Adriatique (VIII^e–IX^e siècle).” *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen Âge* 120-2 (2008): 393–417.
- PRIJATELJ-PAVIČIĆ, Ivana. „Ogledalo pravednog trgovca: ispovjed i traktat o krepostima iz kodeksa Buća.” (PRIJATELJ-PAVIČIĆ, Ivana. “Reflection of a Righteous Merchant: Testimony and the Dialogue on the Virtues from the Buća Codex.”) *Croatia Christiana Periodica* 67 (2011): 29–64.
- PRIJATELJ-PAVIČIĆ, Ivana. “On the Iconography of Miniatures with Depictions of Exorcism of St. Tryphon in the Buća Codex from the marciana Library in Venice.” in: NOVAK KLEMENČIĆ R., S. Štefanac (ur.). *Historia Artis Magistra*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2012, 231–236.
- PUŠIĆ, Ilija. „Kotor u doba translacije moštiju Sv. Tripuna.” u: MARTINOVIĆ, Jovan J. (ur.) *XII vijekova bokeljske mornarice. Zbornik radova*. Kotor: Bokeljska mornarica, 2010, 165–174.
- REAMES, Sherry L. “Saint Martin of Tours in the ‘Legenda aurea’ and before.” *Viator* 12 (1981): 131–164.
- SAULAČIĆ, Marija. „Povezanost bokeljske mornarice sa sv. Tripunom, zaštitnikom grada Kotora.” u: MARTINOVIĆ, Jovan J. (ur.) *XII vijekova bokeljske mornarice. Zbornik radova*. Kotor: Bokeljska mornarica, 2010, 347–356.
- SARADI, Helen G. “The City in Byzantine Hagiography.” in: EFTHYMIADIS, S. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography. Vol. II: Genres and Contexts*. Ashgate, 2014, 419–452.
- SBUTEGA, Antun. „Tradicijska kao faktor razvoja.” u: MARTINOVIĆ, Jovan J. (ur.) *XII vijekova bokeljske mornarice. Zbornik radova*. Kotor: Bokeljska mornarica, 2010, 103–116.
- Синдик, Душан, Гордана Томовић (прир.). Писци средњовјековног латинитета. Цетиње: Обод (SINDIK, Dušan, Gordana Tomović (prir.). *Pisci srednjovjekovnog latinитета*. Cetinje: Obod, 1996.
- STATUTA CIVITATIS CATHARI. STATUT GRADA KOTORA. Knj. II. Ur. J. Antović. Kotor: Državni arhiv Crne Gore, 2009.
- СТЕВОВИЋ, Иван. „Свети Андреја у которском натпису ANDREESCI AD HONOREM SOCIORVMQ. MAIOREM.” Зограф (STEOVIĆ, Ivan. “Saint Andrew in the Inscription ANDREESCI AD HONOREM SOCIORVMQ. MAIOREM from Kotor.” *Zograf*) 27 (1998–1999): 23–32.
- СТЕВОВИЋ, Иван. „Историографија као простор памћења: тренутак и (недокучива) будућност.” у: КАДИЈЕВИЋ, Александар, Милан Попадић (ур.). Простори памћења I. Београд: Филозофски факултет у Београду (STEOVIĆ, Ivan. “Historiography as Space of Memory – Mission Impossible or Blade Runner Reconsidered.” in: KADIJEVIĆ, Aleksandar, Milan Popadić (eds.). *Spaces of Memory I*. Belgrade: Faculty of Philosophy, 2013, 43–54.
- STEOVIĆ Ivan. *Praevalis. Obrazovanje kulturnog prostora kasnoantičke provincije*. Podgorica: Društvo arheologa Crne Gore (*Praevalis. The Making of Cultural Space of the Late Antique Province*. Podgorica: Archaeological Society of Montenegro), 2014.
- СТЈЕРЧЕВИЋ, Иво. „Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru.” *Vjesnik za Arheologiju i Historiju dalmatinsku (Bulletin d’Archéologie et d’Histoire Dalmate)* vol. LI, 1930/1934 (1938): 1–101.
- TREADGOLD, Warren. *The Byzantine Revival, 780–842*. Stanford University Press, 1988.
- Ћирковић, Сима. „Традиције и историја традиција у делу Стојана Новаковића.” у: Ћирковић, Сима (прир.). Стојан Новаковић. Историја и традиција. Изабрани радови. Београд: Српска књижевна задруга

- (ĆIRKOVIĆ, Sima. „Tradicije i istorija tradicija u delu Stojana Novakovića.” u: ĆIRKOVIĆ, Sima (prir.). *Stojan Novaković. Istorija i tradicija. Izabrani radovi*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1982, 3–78.
- ФЕРЈАНЧИЋ, Божидар. Византијски извори за историју народа Југославије II. Београд: Издавачка установа НТА (FERJANČIĆ, Božidar. *Fontes Bizantini Historiam Populorum Jugoslaviae Spectantes, tomus II*. Beograd), 1959.
- ФЕРЛУГА, Јадран. Византијска управа у Далмацији. Београд: Научно дело (FERLUGA, Jadran. *L'Administration byzantine en Dalmatie*. Belgrade), 1957.
- FERLUGA, Jadran. *L'amministrazione bizantina in Dalmazia*. Venezia: Deputazione di storia patria di Venezia, 1978.
- FRUGONI, Chiara. *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*. Princeton University Press, 1991.
- CAROLI, Martina. “Bringing Saints to Cities and Monasteries: *Translationes* in the Making of a Sacred Geography” (Ninth-Tenth Centuries), na 2000, 259–274. Доступно на https://www.academia.edu/1125119/Bringing_saints_to_cities_and_monasteries_translationes_in_the_making_of_a_sacred_geography_ninth-tenth_centuries
- CHEYNET, Jean-Claude. “Official Power and Non-Official Power.” in: CAMERON, Averil (ed.). *Fifty Years of Prosopography: the later Roman Empire, Byzantium and Beyond*. Oxford University Press, 2003, 138–152.
- ЧАНАК-МЕДИЋ, Милка. Архитектура Немањиног доба II. Београд: Републички Завод за заштиту споменика културе СР Србије (ČANAK-MEDIĆ, Milka. *L'architecture de l'époque de Nemanja II*. Beograd: Institut pour la protection des monuments historiques de la R.S. de Serbie), 1989.
- ЧУБРОВИЋ, Зорица. „Првобитни циборијум романичке катедрале Св. Трипуна у Котору.” Саопштења (ČUBROVIĆ, Zorica. “The Original Ciborium from the Romanesque Church of St. Tryphon in Kotor.” *Communications*) XL (2008): 25–42.
- ČUBROVIĆ, Zorica. „Oltarska pregrada Andreaciјеve crkve.” u: MARTINOVIĆ, Jovan J. (ur.). *XII vijekova bokeljske mornarice. Zbornik radova*. Kotor: Bokeljska mornarica, 2010, 219–244.

Ivan D. Stevović

KOTOR IN THE EARLY MIDDLE AGES: AUTHORITY OF TRADITION OR MISTS OF HISTORY?

Summary

The medieval dossier of Kotor (Montenegro) comprises of two written documents, from a considerably later period, on the grounds of which both the historical and the traditional perception of the early medieval town is constructed, *Instrumentum corporis nostri gloriosi Confalonis Sancti Tryphonis*, more often called “The ‘charter’ of Andreaci on the construction of the church of Saint Tryphon”, and *Lezenda de Misser Confalon et Protector della Cittade de Catharo*, i.e. “The legend of Saint Tryphon” (Синдик, Томовић 1996: 17–31). Based on a new reading of the sources, this text attempts to establish the most significant currents of the town’s early medieval past which was previously presented in historiography solely according to the tradition and not according to historical sources. The second document has been identified as a segment of a considerably longer text, which had probably originally served as Bučo Mihajlov’s (a nobleman from Kotor and a member of the traders guild) portative “reminder” on professional ethics (PRIJATELJ-PAVIČIĆ 2011: 29–64, 2012: 231–236). It has been concluded that the “Legend” contains certain names from the town’s history or the central event of the already mythologized past of Kotor, given in a later redaction, but it certainly lacks indications of phenomena characteristic of the early medieval history of the town.

The situation with the text of the “Charter” is entirely different. Although no final and definitive conclusion can be made, it is reasonable to suppose that the nucleus of this document comprised of at least two diplomatic documents mentioning two churches, the existence of which has been archaeologically proven. Also, based on their contents and fragments of a sculpture found in the town, it can be concluded that at the beginning of the IX century, each January 13th, for some reason Kotor organized a church festival which involved the entire community, and that it had already had at that time a defined class of noblemen

economically capable of funding their own private churches. The lack of any indications of the ceremony of *adventus* of Saint Tryphon in this document, however, offered ground for judging the authenticity of later data provided by the chapter 29 of DAI of Constantine Porphyrogenitus, in which there is a mention of Bari's destruction of the Bay of Kotor by the Saracens. Among other issues, this event resulted in a forced transfer of native population of Roman origin to slavery. In the end, this text poses various questions related to the particular historically confirmed individuals from the early medieval town and the place of the town's bishopric within the order established in Nicaea in AD 787, as well as to the military, administrative, political and general position of Kotor and its surrounding in the early Middle Ages, as a centuries old cultural liminal space and, at the same time, one of the strategically most significant points in the network of Byzantine strongholds in the area of the Adriatic.

Keywords: Byzantium, Adriatic, early Middle Ages, Kotor, Saint Tryphon, *translatio*, cults of saints.

ТАТЈАНА А. СТАРОДУБЦЕВ
 Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

Оглед о сликаним календарима у средњовековној Србији и њиховим писаним источницима. Пример месеца септембра**

САЖЕТАК: У овом раду истражују се српски средњовековни сликани календари у којима су се очувале целине за септембар, први месец по оновременом рачунању године. Најпре се чини покушај да се што прецизније идентификују представљени светитељи и призори. Потом се, на основу доступне рукописне грађе, трага за њиховим писаним источницима. Износи се претпоставка да су за уобличавање сликаних целина, које су међусобно различите зато што су за сваки храм посебно осмишљаване због разнородних захтева наручилаца и њихових саветника, кључну основу представљали пролози.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сликарство, средњи век, календар, септембар, Србија, пролози.

У живопису храмова источнохришћанског света доба Палеолога понекад су представљани низови слика на којима се налазе најзначајнији светитељи и празници постављени у редоследу по којем се прослављају током године. Њих је прилежно истраживао Павле Мијовић, који је у свом обимном делу пренео резултате проучавања тих циклуса у средњовековном живопису, њиховог значења, иконографије, генезе и развоја (Миловит 1973).¹ Одмах је указао на методолошка питања која се постављају у самом приступу истраживању те теме и подвукао и важност трагања за њеним литерарним и ликовним изворима, односно разматрања односа текста и илустрација (Миловит 1973: XX–XXI).

* tatjana.starodubcev@uns.ac.rs

** Овај рад настао је у оквиру истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* који финансијски подржава Министарство просвете и науке Републике Србије (бр. 177036).

¹ За разматрање о томе да су се те целине, судећи по сачуваним примерима, тек у доба Палеолога појавиле међу темама у источнохришћанском живопису, уз ново датовање слоја фресака на којем је представљен Календар у цркви Четрдесет мученика у Трнову у другу половину XIV века, за разлику од ранијих мишљења да је настао у XIII столећу вид. Тодић, ЧАНАК-Медић 2005: 412 и нап. 239 (Тодић).

Упутио је и на чињеницу да међу очуваним сликаним календарима нема ниједног који би био потпуно једнак другом, чак ни у остварењима која су дела истих мајстора, те да је један од основних задатака који се поставља пред научнике тај да се установи садржина сваког од циклуса и да се уоче промене које се у њима јављају (Миловић 1973: XXIV). У проучавању сликаних календара он се ослонио на издања старих грчких синаксара и напоменуо да словенски текстови нису истражени и да би филолошке студије старих српских менолога без сумње откриле многе значајне податке (Миловић 1973: XXIV). Пажљиво је испитао могуће литерарне изворе ликовних целина и притом пошао од раних мартиролога, сажето размотрио списе приписане Симеону Метафрасту, минеје, менологе и синаксаре и указао на то да на старим словенским језицима постоје многи преводи месечника, месецослова и пролога, али да ти састави нису сређени и класификовани (Миловић 1973: XX–XXI). Поред тога, одмах је исказао мишљење да реч календар, којом се често обележавају сликани циклуси, није прихватљива зато што у византијској и јужнословенској средњовековној литератури није постојао жанр са споменима светитеља и празника током годишњег круга под таквим називом, те да им одговара име илустровани синаксар или менолог (Миловић 1973: XIX).

Сликани календари у храмовима на подручју српске средњовековне државе, колико је познато, представљани су почев од времена краља Милутина.² Били су приказани у црквама Светог Ђорђа у Кнежину (између 1310/1. и 1321) (Цветковски 2006: 238–243, 248, 253–254; 2011: 145–147, 150, 154–155), Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1315–1317) (Тодић 1993: 78–85, 115–117), Благовештенској у Грачаници (око 1320) (Тодић 1988: 99–106), Успења Богородичиног у Трескавцу (око 1337/8) (Глигоријевић–Максимовић 1977: 48–54),³ Вазнесења у Дечанима (до 1343)⁴ (Кесић–Ристић, Војводић 1995), Светог Ђорђа у Будимљи (између 1343. и 1345) (Ђорђевић, Војводић 2002–2003, за датовање исто), Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/7) (Манолиловић–Радолчић 1973; Миловић 1973: 22–23, 344–349)⁵ и Свете Тројице у Ресави (до 1417) (Зарић 1992; Тодић 1995: 65, 106; Симић, Тодоровић, Брмболић, Зарић 2007: 87). Постојање првог и последњег међу њима, од којих су преостали само незнатни фрагменти, тек је недавно утврђено, док су остали детаљно истражени.

Међутим, упркос прилежним проучавањима, још увек није пажљивије размотрено питање на који су начин уобличаване календарске целине у монументалном сликарству. Како би се тај проблем бар делимично разрешио, потребно је упоредити живописане представе и саставе у њима савременим рукописима у којима се налази штиво посвећено споменима празника и светитеља током годишњег круга. Такво истраживање слика за целу годину изискивало би рад већег обима. У студији сажетог опсега могуће је размотрити само представе за један месец. Стога би најпре требало проучити однос старих слика и списка који се односе на септембар, први месец по оновременом рачунању годишњег круга.⁶ Представе за дане тог месеца сачувале су се само у Старом Нагоричину, Грачаници,

² Уп. Миловић 1973: *passim*; Тодић 1998: 164–165.

³ За датовање вид.: Цветковски 2006–2007: 153–166.

⁴ За датовање вид.: Суботић 1981: 125–127.

⁵ За датовање вид.: Грозданов, Суботић 1981: 73, нап. 75, сл. 17.

⁶ У науци је повремено било уверења да поједини од циклуса у српском средњовековном живопису започињу мартом. Миловић 1973: 95–107, јасно је показао да је у њима први месец септембар.

Дечанима и Марковом манастиру. Да би се избегли једнолично понављање и могуће нејасноће у исказима, наводимо их у табели.⁷

	Старо Нагоричино ⁸	Грачаница ⁹	Дечани ¹⁰	Марков манастир ¹¹
1. Симеон Столпник	Симеон Столпник (н)	Симеон Столпник (н)	Симеон Столпник (н)	Исус Навин
Исус Навин (д)	Исус Навин (д) (н)	Исус Навин (д) (н)	Исус Навин (ф) (н)	Богородица (н) ¹²
Посећење 40 мученица	40 мученица (ф) (н)	40 мученица (ф) (н)	40 мученица (ф) (н)	Симеон Столпник (н)

⁷ Светитељи и сцене уз које се читају натписи или делови натписа, за разлику од оних уз које се ознаке нису сачувале, носе ознаку (н), а они чија идентификација остаје несигурна, односно они који нису препознати, забележени су курзивом. Поред тога, како бисмо сажели обим табеле, користимо и следеће скраћенице – (ф) за целу фигуру и (д) за представу светитеља видљиву до појаса или колена или заклоњену у доњем делу сликаном хумком или архитектуром.

⁸ Представе за дане месеца септембра налазе се у северном делу припрате, а многе од њих су прилично оштећене или потпуно испране. Најпрецизније их је описао и очуване натписе приложио Тодић (1993: 84–85), који је, из опрезности, многе идентификације оставио отворене. Поједине од приказа препознали смо на основу забелешки, фотографија или цртежа (Петковић 1923: 10–11; Миловић 1973: 259–262, сх. 1, 8, 9, 10, 11, сл. 19–26). Циклус започиње у другој зони одозго на источном зиду представом 1. дана и наставља се на јужном, на којем се нижу догађаји и светитељи од 2. до 6. септембра. Изгледа да је за 7. и 8. септембар био одвојен простор у западном делу северног зида, у највишој зони, где се назиру фрагменти сцена. Могуће је да су илустрације за дане од 9. до 12. или 13. биле у највишем реду северног и јужног зида, на којем се данас слике не могу разазнати. Потом следе представе у најнижој зони, трећој одозго – на источном зиду за 13. и 14. или за 14. септембар, на јужном за дане од 15. до 18, на западном за 19. и 20. и на северном од 21. до 30. септембра. Илустрације су израђене тако да су прикази редовно подељени хумкама на представе у првом и другом плану, али дани, осим у ретким изузецима када је једном датуму посвећена површина узаног зида, међусобно нису одвајани, што често отежава идентификацију, а и опредељење истраживача којим их редоследом у оквиру одређеног дана ваља наводити.

⁹ Представе за месец септембар налазе се на ступцима. За њихов опис, изглед и очуване натписе: Тодић 1989: 99–103; Живковић 1989: VI; уп. и Петковић 1938: 79–81. Календар тече најпре у трећој зони одозго на југоисточном (1–5), североисточном (6–13), југозападном (14–17) и северозападном (18–21), а потом у нижем реду на југоисточном (22–27/28) и североисточном (27/28–30) ступцу. И овде су илустрације израђене тако да су прикази редовно подељени на представе у првом и другом плану, овога пута ниским зидом или хумком, што опет отежава опредељење истраживача којим их редоследом у оквиру датог дана ваља наводити. С друге стране, тај посао донекле олакшава чињеница да су дани издвојени, односно да је једна страна ступца у одређеној зони издвојена за један или два дана који су означени бројевима. Натпис за дан недостаје уз светитеља приказане на западној површини северозападног ступца, између светитеља који се славе 19. и 20. септембра (први дан на северу, други на југу), али је јасно да четири светитеља на западном лицу припадају скупини за први од два наведена дана. Поред тога, уписаног датума нема у вишем делу ниже зоне на западном лицу југоисточног ступца, уз представе за 25. дан, а нема га ни за 11. дан, који, изгледа, није био приказан (илустрације за претходни и наредни дан налазе се на североисточном ступцу, за 10. на источној, а за 12. на јужној страни).

¹⁰ Део сликаног календара за месец септембар налази се у средњем броду припрате. За опис, изглед и очуване натписе: Кесић-Ристић, Волводић 1995: 377–381. Започиње у највишој зони источног зида (1–2), наставља се у четвртом реду јужног зида (3–10), осмом западног (11–13), четвртом северног (14–20), седмом источног (21–24) и завршава се у трећој зони јужног зида (25–30). Свака целина за одређени дан уоквирена је бордуром. Наведене зоне носе одговарајуће бројеве гледано одозго надоле.

¹¹ Овај календар се доста разликује од претходних пошто су у њему приказани попрсни светитељи у водоравно постављеној врежи (зато покрај њих неће бити исписане скраћенице за допојасне представе). Поред тога, сви су одевени у сличне одоре, тако да чак свети епископи немају омофоре. За њихов опис и изглед и за очуване натписе у том календару: Манољовић-Радочић 1973: 62–67; Миловић 1973: 22–23, 344–346. Низ је смештен у четвртој зони (гледано одоздо) и започиње на источном зиду ђаконикона, светитељима од 1. до 7, и даље тече на јужном зиду, где су представљени свети који се славе од 8. до 30. септембра.

¹² Уз њен лик ишчитан је фрагмент натписа , уп. Манољовић-Радочић 1973: 62 (срдечно захваљујемо колегиници Марки Томић Ђурић што нам је уступила фотографије представе 1. септембра ради провере поменутог

2.	Мамант избоден копљима <i>Јован Постник</i> (д)	Мамант (д) (н) Јован Постник (д) (н)	Мамант избоден копљима (н) Јован Постник (ф)	Мамант (н) <i>Јован Постник</i>
3.	Усековање Антима Никомидијског <i>Светишић</i> или <i>светишићка</i> (д) ¹³ Светитељ у огњу – Аристон Александријски	Усековање Антима Никомидијског (н) Царица мученица (д) (н) Светитељ у огњу (<i>Арисџон Александријски</i>) (н) ¹⁴	Усековање Антима Никомидијског (н) Теоктист (ф) <i>Јевџимије Велики</i> (ф) ¹⁵	Антим Никомидијски (н) <i>Светишић</i> ¹⁶
4.	Усековање Вавиле Антиохијског са три детета Теодор, Амијан, Јулијан и Кион у огњу <i>Мученик</i> (д) ¹⁷ Мојсије (д)	Усековање Вавиле Антиохијског и деце (н) Теодора, Амијана, Јулијана и Киона у огњу ¹⁸ (н)	Усековање Вавиле Антиохијског са три детета (н)	Вавила Антиохијски (н)

натписа). Љ. Манојловић Радојчић (1973: 62–63) помишља на то да је она насликана уз 1. септембар да би се подсетило на празновање успомене на сабор у Мијасини посвећен Богородичиној икони. П. Мијовић (1973: 109–110, 248, 344) претпоставља да је Мати Божја ту приказана у вези са празником њеног Рођења који се слави 8. септембра.

¹³ Налази се у горњем делу зоне, између Светог Јована Постника и светитеља у пламену, те није могуће разлучити да ли припада илустрацијама за 2. или 3. септембар. Не разнаје се ни да ли је реч о светитељу или светитељки, а изгледа да има капу на глави. Пошто су у Старом Нагоричину натписи израђени на грчком језику, проверили смо Синаксар Цариградске цркве, где су за 3. септембар уписани освећени отац Теоктист и, после Светог Антима Никомидијског и пре Светог Аристона, Света мученица Василиса, уп. *Суп СР*, 9–12, нарочито 9–10.

¹⁴ Двоје светитеља, мученица натписом обележена као Царица (за коју претпостављамо да је Света Василиса) и епископ у огњу означен као Ориондије (вероватно Свети Аристон Александријски), насликани су на истом пољу са представом за 4. септембар, на источној страни југоисточног ступца (уп. Живковић 1989: VI), али изгледа да се славе 3. септембра (вид. ниже, где су наведени њихови помени у српским синаксарима XIV века). Сцена Усековања Светог Антима, прва представа за 3. дан, који је обележен и у натпису изнад ње, налази се на јужној страни тог ступца, а над њом су приказана два светитеља који се прослављају 2. септембра. За идентификацију светитељке као Свете Ермоне, која се слави 4. септембра, уп. Миловић 1973: 286; Тодић 1988: 99.

¹⁵ Уп. Кесић-Ристић, Војводић 1995: 378 и нап. 4.

¹⁶ Миловић 1973: 344, каже да га Љ. Манојловић Радојчић идентификује као Теоктиста. Она га, међутим, тако не помиње, уп. Манојловић-Радојчић 1973: 63.

¹⁷ Пошто су, као што је познато, у Старом Нагоричину натписи на грчком језику, проверили смо Синаксар Цариградске цркве. У њему су, за 4. септембар, уписани свештенослужитељ Вавила, патријарх антиохијски, други мученик Вавила, који је био учитељ у Никомидији, спомен законодавца и пророка Мојсија, Света мученица Хермиона (кћи апостола Филипа), мучеништво светих Петронија, Харитине и Евтихида и, најзад, страдање светих Оксана, Кентуриона, Теодора, Амијана и Јулијана (*Суп СР*, 11–16), те не искључујемо могућност да је у Старом Нагоричину приказан Свети мученик Вавила из Никомидије (уп. *ист*о, 12).

¹⁸ Четворица светитеља су овде приказани и обележени натписима као светитељке, а смештени су на северном лицу југоисточног ступца, изнад призора за 5. дан, док је претходна сцена за дан када се они славе на источној страни тог ступца. П. Мијовић (1973: 39, 45, 287) каже да се у Грачаници виде Теодора Александријска звана Теодор, мученици Јулијан из Анкире, мученик Амијан и мученица Ана које је све сликар представио у женским бистама и да су то свети представљени за 11. септембар.

5.	Заклање старозаветног свештеника Захарије <i>Кирил ейиской Горѣине или Авдеј ейиской ерѣолски</i> (д) ¹⁹ <i>Три свейиѣља</i> (ф) (<i>Урван, Теодор, Медимно и 80 мученика</i>) ²⁰	Заклање старозаветног свештеника Захарије (н)	Заклање старозаветног свештеника Захарије (н)	Захарија старозаветни свештеник (н) <i>Свейиѣљ</i>
6.	Чудо у Хони <i>Бројни свейиѣљи</i> (ф) ²¹	Чудо у Хони (н) Урван и дружина (д) (н)	Чудо у Хони (н)	Арханђео Михаило (н)
7.	Созонт окачен о дрво ²²	Созонт окачен о дрво и бијен	Созонт обешен о дрво и бијен (н)	Созонт (н)
8.	Рођење Богородице	Рођење Богородице (н)	Рођење Богородице (н)	уништено
9.	уништено	Јоаким и Ана (д) (н)	Јоаким и Ана (ф) (н)	Јоаким (н) и Ана
10.	уништено	Минодора, Митродора и Нимфодора (д) (н)	Усековање Минодоре, Митродоре и Нимфодоре (н)	Минодора, Митродора и Нимфодора (н)
11.	уништено	није приказано ²³	Теодора (ф)	Теодора (н)
12.	уништено	Автоном, Корнут и Теодор и светитељ (д) (н)	Усековање Автонома	Автоном (н)

¹⁹ У Синаксару Цариградске цркве се, за 5. септембар, после Заклања првосвештеника Захарије, наводе свештеномученик Кирил, епископ Гортине на острву Криту, и мучеништво Авдије, епископа Ергола у Персији, и Венијамина ђакона (*Суп CP*, 17–18). Већа је вероватноћа да је овде приказан Свети Кирил Гортински. Иначе, П. Мијовић (1973: 259) за Старо Нагоричино не даје описе и идентификације представа које илуструју дане од 2. до 5. септембра.

²⁰ Помишљамо на то да су то можда свети Урван, Теодор и Медимно, са којима је пострадало још 80 мученика. Сећање на њих Цариградска црква обележава 6. септембра, али се у појединим српским средњовековним синаксарима они помињу 5. дана тог месеца (вид. следећу напомену и ниже). У Синаксару Цариградске цркве за тај дан нема уписаних скупина три мученика – након већ наведених светих епископа, помињу се страдање Светог Татаила (Титула) и Вевете, сестре његове, мучеништво Свете Ираиде и других с њом и, на крају, Свети апостол Петар (*Суп CP*, 18–19).

²¹ Нисмо успели да их идентификујемо. Тог дана, судећи по српским рукописима пролога (вид. ниже), црква се сећа страсти мученика Евдоксија, Ромила Пропосита, Зинона, Макарија и других с њима и страсти светих мученика Урвана и других с њим. У Синаксару Цариградске цркве, који смо проверили зато што се у Старом Нагоричину налазе грчки натписи, за 6. септембар, наводе се следећи спомени светитеља – мучеништво светих Ромила, Евдоксија, Зинона и Макарија, страдање светих Урвана, Теодора, Медимна и са њима осамдесет јереја и левита и страдање бројних мученика, поименце забележених (чија имена овде нећемо наводити), међу којима је први Свети Фауст презвитер (уп. *Суп CP*, 20–22).

²² П. Мијовић (1973: 260) не даје податке о представама које илуструју дане од 7. до 13. септембра у Старом Нагоричину. Међутим, Б. Тодић (1993: 85) запажа испред призора Рођења Богородице сцену у којој је приказан мученик везан за стуб и незнатне остатке натписа.

²³ Подсећамо да П. Мијовић (1973: 39, 45, 287) каже да су за 11. септембар попрсно представљени Теодора Александријска звана Теодор, мученици Јулијан из Анкире, мученик Амијан и мученица Ана, који су насликани као особе женског пола. Прва од четири мученице носи име Теодора, али то свакако није александријска преподобна светитељка која није пострадала. У српским рукописима синаксара уписана је за 11. дан преподобна Теодора, док светитељи или светитељке који би носили имена иста или бар сродна онима која имају три насликане мученице нису забележени (вид. ниже). Поменуте четири светитељке су, подсећамо, у Грачаници насликане на северном лицу југоисточног ступца, изнад призора Заклања старозаветног свештеника Захарије (5. септембар), а покрај њих, у доњем делу исте зоне, на источном лицу тог ступца, приказано је Усековање Светог Вавиле Антиохијског и деце (4. септембар), што упућује на то да четири светитељке представљају илустрацију за 4. дан тог месеца.

13. <i>Четири мученика?</i> (д) ²⁴ <i>Светишћел (можда монах)?</i> (д) ²⁵	Јулијан (ф) (н) Мученик (<i>Лукијан</i>) (ф) (н) ²⁶	Усековање Зотика са дружином (н) ²⁷ Чудо са саркофагом Корнилијевим? ²⁸	Крст <i>Светишћел</i> Корнилије (н) ²⁹
14. Јован Златоусти (д) (н) Уздизање часнога крста (н)	Уздизање часнога крста (н) Јован Златоусти (д) (н) Папа (д) (н)	Уздизање часнога крста (н)	Уздизање часнога крста (н)
15. Никита у огњу (н) Филотеј (д) (н) Усековање Максима (н) ³⁰	Никита у огњу (н) Филотеј (ф) (н) Максим (ф) (н) Порфирије (д) (н) ³¹	Никита у огњу (н)	Никита (н)

²⁴ Наведене светитеље помиње Тодић (1993: 84). Смештени су у вишем делу зоне, изнад непознатог светитеља и Светог Јована Златоустог, те је могуће и да припадају илустрацији за 14. септембар. Судећи према изгледу одеће и крстовима који се називају у рукама појединих од њих, реч је о светим мученицима.

²⁵ И овог светитеља помиње Тодић (1993: 84). Налази се у нижем делу зоне, покрај Светог Јована Златоустог. У рукама носи књигу. Судећи по једноставној одећи, не искључујемо могућност да је реч о светом монаху. И он може припадати илустрацији за 14. септембар. Проверили смо који се празници и светитељи у српским рукописима пролога славе 13. и 14. септембра. Првог дана помињу се преподобни отац Корнилије сатник, сећање на освећење храма Васкрсења у Јерусалиму, страдање светих мученика Макровија, Гордијана, Зотика, Лукијана и Валеријана, страст светог мученика Јулијана презвитера, односно страдање светих мученика Гордијана и Валеријана и преподобни отац Петар. Другог дана помињу се Уздизање часног крста, страст Светог мученика Папе и успење Светог оца Јована Златоустог, благоверна Плакила, супруга великог цара Теодосија, потом и Свети мученик Теоклије и Свети младенац Валеријан (вид. ниже). Према Синаксару Цариградске цркве, помињу се 13. дана Корнилије сатник, страдање светих Макровија, Гордијана, Илија, Зотика, Лукијана и Валеријана, мучеништво Светог Јулијана презвитера, спомен преподобног оца Петра, сећање на Кронида, Леонта и друге, мучеништво Олимпиодоре и памет Свете Анастасије, а 14. дана Уздизање часног крста, страдање Светог Папе, успење Светог Јована Златоустог и спомен царице Плакиле (*Суп CP*, 37–46). Одлучили смо да поменуте светитеље наведемо под датумом 13. септембар само зато што су за 14. дан представљени Свети Јован Златоусти и Уздизање часног крста и зато што се за 13. дан помиње више група светитеља. Не искључујемо могућност да они припадају целини за 14. септембар.

²⁶ Тодић (1988: 100) помиње га као непознатог мученика; Живковић (1989: VI) уз његов лик бележи име Лукијан. У рукописима синаксара помиње се само мученик тог имена који припада већој групи пострадалих и у тој дружини није он први поменут, већ Макровије (вид. ниже). Стога ту идентификацију не можемо да прихватимо као извесну.

²⁷ Сцену су препознали С. Кесић Ристић и Д. Војводић (1995: 379 и нап. 14).

²⁸ За идентификацију тог призора: Кесић-Ристић, Војводић 1995: 379 и нап. 15.

²⁹ Непознати светитељ и Свети Корнилије приказани су без нимбова, уп. Манољовић-Радочић 1973: 64; Миловић 1973: 344.

³⁰ Према Синаксару Цариградске цркве, 15. септембра, након Светог Никите, помињу се свети мученици Максим, Теодот и Асклиподота (*Суп CP*, 46–47), а сличан је случај и у средњовековним српским синаксарима (вид. ниже). Овде је представљен само Свети Максим.

³¹ Уп. Тодић 1988: 101; Живковић 1989: VI. Овај светитељ слави се 15. септембра, а смештен је покрај представа и под насловом за следећи, 16. дан.

16. Тит Римски (д) (н) ³² Јефимија (д) (н) Усековање Мелитине (н)	Јефимија (д) (н) Усековање Мелитине (н) Севастијана (д) (н) ³³	Јефимија у пећи (н)	Јефимија (н)
17. Софија са кћерима (д) (н) Агатоклитија у огњу	Агатоклитија (д) (н) Усековање Софије са кћерима (н)	Усековање Софије са кћерима (н)	Софија са кћерима (н)
18. Симеон (д) (н) Евменије (ф) (н)	Симеон сродник Господњи (д) (н) <i>Симеон?</i> (д) (н) ³⁴	Симеон епископ на крсту (н)	Симеон (н)
19. Усековање Трофима, Саватија и Доримедонта ³⁵ <i>Пећ светийшеља?</i> (д) ³⁶	Усековање Трофима са дружином (н) Јануарије епископ (д) (н) Прокло (д) (н) Евтихије (ф) (н) Августије (<i>Анустийе</i>) (ф) (н) ³⁷	Усековање Саватија, Трофима и Доримедонта (н)	Трофим, Саватије и Доримедонт
20. Мучење Евстатија са женом и дететом у зажареном бакарном волу <i>Светийшељ</i> (д) ³⁸ <i>Светийшељка (д) фрагменџ</i> (<i>Сусана</i>) ³⁹	Сусана (д) (н) Јован Исповедник (д) (н) Мучење Евстатија са женом и два детета у зажареном бакарном волу (н)	Мучење Евстатија са женом и два детета у зажареном бакарном волу (н)	фрагмент

³² Уп. Миловић 1973: 260, сл. 26; Тодић 1993: 84. П. Мијовић (1973: 36) упућује на то да ниједан синаксар под тим даном не помиње Светог Тита и да се светитељ тог имена наводи само у појединим рукописима уз 16. новембар. Напомињемо да је у Синаксару Цариградске цркве 16. септембра спомен Мартина, папе римског (уп. *Суп CP*, 49–50), те да треба поставити питање није ли дошло до грешке приликом исписивања имена. У српским средњовековним пролозима Мартин, папа римски, помиње се 15. или 16. септембра (вид. ниже). Стога не треба искључити ни могућност да тај свети припада илустрацији за претходни, 15. дан тог месеца.

³³ Уп. Тодић 1988: 101; Миловић 1973: VI. Ова светитељка слави се 16. септембра, а приказана је покрај илустрација следећег дана, на источној страни југозападног ступца (док су представе за 16. септембар на јужном лицу тог ступца).

³⁴ У српским рукописима се за 18. септембар помиње само један светитељ тог имена, Свети Симеон, епископ јерусалимски (вид. ниже). Могуће је да је овде реч о омашки насталој приликом уписивања имена. Овај свети одевен је у епископско рухо и зато не треба искључити могућност да је то Евменије, епископ гортински.

³⁵ Б. Тодић (1993: 85) наводи да је за 19. септембар приказано усековање Светог Евтихија.

³⁶ У Синаксару Цариградске цркве 19. септембра помињу се страдање Трофима, Саватија и Доримедонта, преподобна мученица Сосана, страдање Јануарија, епископа Беневента, и с њим ђакон Соса, Прокла, Евтихија и Акустија и клирика Фауста и Дезидерија, мучеништво Пилеоса, Нила, Патермотија, Илије и других, страдање Тимотеја, мучење Агапија и Текле, спомен Исуса Навина и оснивање цркве Светог апостола Томе у Амантији (*Суп CP*, 57–60).

³⁷ Призори за 19. септембар налазе се у вишој зони на северозападном ступцу – сцена у нижем делу поља на северној страни, а представе светих на западном лицу. За четири наведена светитеља: Тодић 1988: 102 (помиње их као два попрсја и две фигуре за 19. септембар); Живковић 1989: VI (прилаже читање натписа уз њихове ликове). За њихове помене у синаксарима, вид. ниже.

³⁸ У Синаксару Цариградске цркве 20. септембра помињу се страдање светих Евстатија и Теописе и њихове деце Теописа и Агапија, мучеништво Талалеја и Артемидора, страдање исповедника Јована Египатског и спомен исповедника Ипатија и Андреје (*Суп CP*, 59–64).

³⁹ За помене преподобне мученице Сусане у средњовековним српским синаксарима за дан 20. септембар, вид. ниже.

21. <i>Светијишељ у оџњу (Марко) (н)⁴⁰</i> <i>Усековање четири светијишеља⁴¹</i>	Мелетије (д) (н) Кодрат (д) (н) Смрт Теодора Стратилата на крсту (н)	Јона презвитер (ф) (н) Јона пророк (ф) (н) ⁴²	фрагмент
22. Јона пророк (д) Јона отац (д) Свети (<i>Јевсевије</i>) Исповедник (д) (н) ⁴³ Фока мученик у огњу (н)	Јона преподобни (д) (н) Јона пророк (д) (н) Фока мученик у огњу (н)	Усековање Кодрата (н) ⁴⁴	Кодрат (н)
23. Благовести Захарији (н) Андреја (н), <i>Јован и Антоније</i> ⁴⁵ (д)	Благовести Захарији (н)	Благовести Захарији (н)	Благовести Захарији (н)
24. Теклу напада лав (н)	Теклу нападају лавови (н)	Текла бежи од два војника ка отвору у стени (н) ⁴⁶	Текла (н)
25. Ефросинија (д) (н) епископ (д) (Теофан) ⁴⁷ Пафнутије обешен о стуб (н) <i>Савинијан, Павле и Таија</i> (д) ⁴⁸	Пафнутије обешен о стуб (н) Теофан епископ (д) (н) Ефросинија (д) (н)	Павле, Савинијан и Татија (ф) (н) Ефросинија (ф) (н) ⁴⁹	<i>Светијишељка</i> Полиевкт (н) ⁵⁰ <i>Светијишељка</i> ⁵¹

⁴⁰ В. Р. Петковић (1938: 11) препознаје име Кодрат; П. Мијовић (1973: 261) и Б. Тодић (1993: 85) читају име Марко (мада Мијовић помиње да је представа за 21. септембар на западном зиду северног брода и да је уништена од влаге, а Светог Марка у огњу на северном зиду северног брода наводи под 22. даном). Светога са именом Марко нема у средњовековним српским рукописима синаксара. У њима се за 21. септембар помињу страст Светог мученика Теодора, памет апостола Кодрата и памет преподобног оца Мелетија, епископа кипарског, као и страсти светог мученика Приска, преподобни оци исповедници Татије и Андроник, мученици Јевсевије, Јевстатије и Зинон, Висирije и Нестор и страст свете мученице Васије (Васе), потом и преподобни отац Исакије, епископ кипарски, свети Ипатије и Андреја (вид. ниже). У Синаксару Цариградске цркве за 21. септембар наведени су пророк Јона, преподобни Јона презвитер, мучеништво Теодора из Перге, страдање Јевсевија, Нестав, Зинова, Нестора и Вусира, преподобни отац Исакије, епископ кипарски, мучење Свете Васе и оснивање цркве светог мученика Мине у близини Акропоља (*Суп CP*, 63–68).

⁴¹ Претпостављамо да су то, можда, апостол Кодрат и дружина његова, вид. ниже.

⁴² Уп. Кесић-Ристић, Војводић 1995: 380 и нап. 23. Јона презвитер и Јона пророк прослављају се, судећи по садржају старих српских пролога, следећег дана, 22. септембра, али су, изгледа, у појединим рукописима наведени за 21. дан (вид. ниже). У Синаксару Цариградске цркве они су поменути уз 21. дан (*Суп CP*, 63–65).

⁴³ П. Мијовић (1973: 261) и Б. Тодић (1993: 85) читају име Јевсевије Исповедник. За помене светитеља тог имена, који се наводе за 21. дан у средњовековним српским синаксарима, вид. ниже. У Синаксару Цариградске цркве страдање Јевсевија и с њим Нестав, Зинова, Нестора и Вусира уписано је уз 21. септембар (*Суп CP*, 66–67). У њему су за 22. дан помени страдања апостола Кодрата, мучеништва Фоке, вртлара, страдања Фоке, епископа, мучења Приска, Мартина и Николе, страдања Друсиле, кћери Грајанове, и сабора Пресвете Богородице у Хрисопољу (*истио*, 67–70).

⁴⁴ У старим српским рукописима свети апостол Кодрат слави се претходног дана, 21. септембра, а Јона презвитер и Јона пророк обично се помињу 22. дана (вид. ниже).

⁴⁵ Б. Тодић (1993: 85) чита име Андреје.

⁴⁶ Уп. Мијовић 1973: 46 и нап. 32. За ново читање натписа: Кесић-Ристић, Војводић 1995: 380.

⁴⁷ У Синаксару Цариградске цркве за 25. септембар наведени су мучеништво Савинијана, Павла и Тате, исповедник Теофил, архиепископ Ефеса, Света Еуфросина, страдање преподобномученика Пафнутија и спомен великог земљотреса (*Суп CP*, 77–80). Свети епископ Теофан помиње се у средњовековним српским синаксарима, вид. ниже.

⁴⁸ Представе тих пет светитеља налазе се изнад сцене која илуструје 26. септембар.

⁴⁹ За светитеље приказане за 25. септембар у Дечанима: Кесић-Ристић, Војводић 1995: 380 и нап. 27.

⁵⁰ Јб. Манојловић Радојчић (1973: 66) и П. Мијовић (1973: 346) запажају да се светитељ тог имена не слави тога дана. Мијовић (1973: 346) помишља на то да је дошло до грешке при писању имена.

⁵¹ Јб. Манојловић Радојчић (1973: 66), говорећи о Светом Полиевкту, помиње да се у синаксарима 25. септембра наводе мученица Евпраксија и у појединим преподобна мати Еуфросина. Претпостављамо да у једној од две приказане светитељке свакако треба препознати Свету Ефросинију.

26.	Усековање пет девица	Пренос тела Јована Богослова на небо (н) Усековање пет девица (н)	Престављење Јована Богослова у две сцене (н)	Јован Богослов (н)
27.	Усековање Епихарије ⁵²	Усековање Епихарије (н) Филик (д) (н) Харитон (д) (н) ⁵³ Алфије (д) (н) ⁵⁴	Усековање Епихарије (н)	Епихарија (н) ⁵⁵
28.	Пет светитеља (д) ⁵⁶ Харитон Исповедник (ф) (н) Усековање пет светитеља (Алфија са дружином) ⁵⁷	Харитон (д) (н) Филик (д) (н) ⁵⁸ Усековање Алфија са дружином (н)	Харитон (ф) (н)	Харитон (н)
29.	Усековање Даде и Говделаја (н)	Киријак анахорет (д) (н) Усековање Даде и Говделаја (н)	Киријак преподобни (ф) (н)	Киријак анахорет (н)
30.	Светитељ (д) (Григорије Јерменски)	Павоје (д) (н) ⁵⁹ Григорије Јерменски (д) (н)	Григорије (ф) (н)	Григорије Јерменски (н)

Упоредни преглед представа очуваних у четири храма показује да су поједини догађаји и светитељи редовно приказивани,⁶⁰ док су се други прилично често,⁶¹ повре-

⁵² Уп. Тодић 1993: 85.

⁵³ Свети Харитон прославља се 28. септембра (вид. ниже).

⁵⁴ Свети Алфије прославља се 28. септембра (вид. ниже). Б. Тодић (1988: 99) помиње да су за 27. септембар представљени одсецање главе Свете Епихарије и три фигуре у попрсју; Б. Живковић (1989: VI) бележи да су приказани Филик, Харитон и Алфије и Усековање Свете Епихарије.

⁵⁵ Љ. Манојловић Радојчић (1973: 66) разазнала је уз њен лик слова натписа која је ишчитала као **вхаристи** и претпоставила, чини нам се с правом, да је то погрешно исписано име Епихарија, што прихвата П. Мијовић (1973: 346).

⁵⁶ Ови светитељи, судећи по месту на којем су приказани, могу припадати не само илустрацији за 28. већ и за 27. септембар. Стари српски рукописи сведоче да се оба дана прославља више скупина светитеља, али у њима није наведена ниједна која се састоји од пет светих. У Синаксару Цариградске цркве забележени су за 27. дан страдање Калистрата и других с њим, мучеништво Епихарије, Гајане и дружине њихове, спомен освећених отаца Нектарија Цариградског и Флавијана Антиохијског и сабор у спомен Игњатија, игумана Спаситељевог манастира (*Суп СР*, 81–86), а за 28. септембар спомен оца Харитона, страдање Калитина, Алфеја (Александра), Зосиме, Никона, Неона, Илиодора и Марка и мучеништво Евстатија Римског, Калиника и дружине њихове (*исѿо*, 85–88).

⁵⁷ В. Р. Петковић (1938: 11) Усековање Алфија и још четири лица, уп. и Миовић 1973: 262. Иначе, пет допојасних светитеља налазе се у горњем делу, а Свети Харитон и Усековање у доњем делу те зоне.

⁵⁸ Свети Филик прославља се 27. септембра. Б. Тодић (1988: 100) помиње да су за 28. септембар насликани фигуре светих Харитона и Филика и посечење Светог Алфија; Б. Живковић (1989: VI) бележи да су приказани Филик и Харитон и Усековање Светог Алфија.

⁵⁹ Миовић 1973: 291, сл. 121 (помишља на то да је то Памво); Тодић 1988: 100; Живковић 1989: VI. Вероватно да је дошло до грешке приликом израде натписа пошто се Свети Павоје, колико нам је познато, не наводи у синаксарима. Приказани светитељ је монах. У старим српским рукописима нема помена ниједног светог монаха за дан 30. септембар (уп. ниже).

⁶⁰ То су Симеон Столпник, Исус Навин, Мамант, Јован Постник, Антим Никомидијски, Вавила Антиохијски, Заклање првосвештеника Захарије, Чудо у Хони, Созонт, Рођење Богородице, Уздизање часнога крста, Никита, Јефимија, Софија са кћерима, Симеон сродник Господњи, Трофим, Саватије и Доримедонт, Евстатије и његова породица, Благовести Захарији, Текла, Ефросинија, Епихарија, Харитон и Григорије Јерменски и, по свему судећи, Јоаким и Ана и Минодора, Митродора и Нимфодора.

⁶¹ То су четрдесет мученица, Теодора, Автоном, Јона презвитер, Јона пророк, Јован Богослов, Алфије и Киријак.

мено⁶² или пак изузетно ретко појављивали.⁶³ То указује, с једне стране, на то да су творци програма слика увек за сваку целину осмишљавали посебне замисли и, с друге, на то да би требало поставити питање да ли су зографи за ликовно уобличавање тих тема имали готове предлошке или су за сваку од њих, по захтеву наручилаца, стварали нарочит нацрт, обично заснован на увреженим обрасцима приказивања одређених догађаја.

Намеће се, стога, питање које су списе творци програма слика користили као основу да одреде које ће празнике и светитеље живописци приказати. Зато би најпре требало погледати српске рукописе XIV века у којима се налазе прославни састави, помени, службе или житија, постављени по календарском редоследу. У минејима за септембар преписиваним у овој средини током средњег века наведено је неупоредиво мање празника и светитеља но што их је представљано у живописаним календарима, што неоспорно показује да месечници нису имали утицаја на уобличавање сликаних целина.⁶⁴ Стари српски пуни месецослови, присутни у многим свештеним и богослужбеним књигама, као што су типичи, јеванђеља, апостоли, псалтири, требници или часослови, нажалост, још увек нису целовитије истраживани нити су међусобно упоређивани.⁶⁵ Колико нам је познато, једино су објављени и пажљиво испитани они у Типику архиепископа Никодима завршеном 1319.⁶⁶ и у јерусалимском уставу САНУ 294 из друге четвртине XIV столећа, који се, према месту где је пронађен, назива Ковински типик.⁶⁷ Приликом ишчита-

⁶² То су Теодор, Амијан, Јулијан и Кион, Автоном, Корнилије, Јован Златоусти, Филотеј, Максим, Мелитина, Агатоклетија, Сусана, Фока, Пафнутије, пет девица и Дада и Говделај, вероватно и Аристон Александријски, Кодрат, Теофан, Савинијан, Павле и Тата и Алфије са дружином.

⁶³ То су Теоктист (и покрај њега можда Јевтимије у Дечанима), Мојсије, Урван са дружином, Јулијан, Зотик, Папа, Порфирије, Севастијана, Евменије, Јануарије, Прокло, Евтихије, Анустије, Јован Исповедник, Мелетије, Теодор Стратилат и Филик, потом Авдеј Ерголки или Кирил Гортински, вероватно Урван, Теодор, Медимно и осамдесет мученика, Лукијан и Андреја, Јован и Антоније, као и Богородица приказана за 1. септембар у Марковом манастиру, светитељка означена као Царица, вероватно Василиса, у Грачаници за 3. септембар, Тит Римски у Старом Нагоричину за 16. септембар, други Симеон у Грачаници за 18. септембар, Полиевкт у Марковом манастиру за 25. септембар и светитељ означен као Павоје у Грачаници за 30. септембар.

⁶⁴ Проверили смо следеће рукописе: *Минеј за септембар Хиландар* 141 из средине XIV века fol. 1r–221r, *Минеј за септембар, октобар и новембар САНУ* 58 из 1320–1330, fol. 1r–46v (где више нема листова са поменима од 1. до последњих навода за 6. септембар), *Минеј за септембар Дечани* 36 из 1390–1400, fol. 1r–155v (за те рукописе вид. Богдановић 1978: 92–93, бр. 141; 1982: 59, бр. 707, 709). Т. Суботин Голубовић (2009: 381–385) показала је да најстарији српски минеји, настали током XIII и у првим годинама XIV века, који припадају дојерусалимској, односно студитској традицији, у календару доносе више светитеља него доцнији минеји, писани након прихватања јерусалимског типика, а за месец септембар навела је примере нестанка појединих светитеља као што су свети мученици Калиста, Јевод и Јермоген (1. септембар), света мученица Василиса (3. септембар), света мучница Ормина (4. септембар) и света мученица Јепихарија (7. септембар). О месечницима, сажето: Трифуновић 1990²: 151–155, са приложеном литературом.

⁶⁵ У науци је посебна пажња поклоњена месецословима у апостолима, али је то учињено са циљем да буду разматрани помени словенских и српских светитеља, уп. Стефановић 1989а: 137–160. Објављен је у целини једино Шишатовачки апостол (прир. Д. Е. Стефановић, Беч, 1989), који је у Пећи, у граду Ждрелу, изradio, по налогу архиепископа Никодима, писар Дамјан. У пуном месецослову тога апостола наведен је само по један светитељ или празник за одговарајући дан, а недостају, односно нису забележени, управо помени за 7, 10, 11, 18, 19, 21. и 22. септембар, док су у осталим месецима уписани помени за све дане (Стефановић 1989б: XXVI, за месецослов за септембар, уп. *Шишатовачки апостол 1324. године* 1989: 113–118). О месецословима, језгровито: Трифуновић 1990²: 150–151, са литературом.

⁶⁶ *Типик архиепископа Никодима* 2004: 306–49а; *Типик архиепископа Никодима* 2007: 306–49а.

⁶⁷ *Месецослов јерусалимскога типика* 2003: 32–36 (23а–44б). Приликом поређења садржаја месецослова два наведена типика установљено је да у млађем, од светитеља за месец септембар, недостају Корнилије сатник (13. септембар), Симеон рођак Господњи (18. септембар) и света преподобномученица Сусана (19. септембар), уп. *исш*, 7–8.

вања састава посвећених празницима и светитељима уписаним за месец септембар у тим менологионима, може се запазити да, иако су наведени бројни помени, поједини светитељи који се појављују у живописаним календарима нису забележени. То говори да ни пуни месецослови нису представљали писану основу за осмишљавање сликаних целина. С друге стране, у синаксарима се налазе помени празника и светитеља који бројем надмашују, понекад и вишеструко, оне који су приказивани у живописаним календарима. Има их више чак и у најсажетијем и најстаријем међу онима који су нам доступни, Лесновском прологу из 1330. године.⁶⁸ Још већи број помена празника и светитеља среће се у доцнијим, који припадају скупини стиховних пролога, као што су Николац 34, састављен око 1350–1360, и Пећ 56, чији се настанак препознаје у последњој четвртини XIV века.⁶⁹

У овом раду навешћемо само оне помене у тим српским средњовековним рукописима синаксара који се односе на празнике и светитеље који су, судећи по очуваним и идентификованим призорима, приказивани у сликаним календарима. У њима су забележени за 1. дан преподобни отац Симеон Столпник, Света Богородица у Мијасини, успење Исуса Навина и страдање четрдесет девојака мученица постница,⁷⁰ за 2. страст Светог Маманта и Јован Постник, архиепископ Константинопоља,⁷¹ и за 3. свештеномученик

⁶⁸ Лесновски пролог чува се у Архиву САНУ под бројем 53 и доноси помене празника и светитеља за целу годину (уп. Богдановић 1982: 84, бр. 1147), а они за септембар се налазе на fol. 1v–27v. Српскословенски пролог старије редакције за целу годину, старији од Лесновског, настао крајем XIII или почетком XIV века, ЈАЗУ IIIc 6, који би засигурно био драгоцен за истраживање ове теме, није нам био доступан. За основне податке о том рукопису: Богдановић 1982: 84, бр. 1146. О синаксарима, сажето: Трифуновић 1990²: 317–321, са литературом. Најстарији данас познати јужнословенски препис „нестишног” пролога јесте онај српске редакције из друге половине XIII столећа из Збирке Уварова, бр. 70, сада у Државном историјском музеју у Москви (*исѣо*, 318).

⁶⁹ Прегледали смо рукописе оновремених стиховних пролога који су нам доступни: Пролог стиховни зимски септембар–децембар Николац 34 из 1350–1360, fol. 1r–18r (где су од прва три листа очувани крајеви у горњем делу, а потом недостаје неколико листова у којима су били забележени празници и светитељи који се славе од 5. до 8. септембра) и Пролог стиховни зимски септембар–децембар Пећ 56 из последње четвртине XIV века, fol. 1r–53v (у којем недостају поједини листови у одељцима за 25, 26. и 30. септембар). Покушали смо да проверимо и садржај Пролога стиховног зимског септембар–децембар из 1360–1370, УБ 16, али у њему недостају бројни листови, тако да се могу пратити тек помени за 26. септембар. За те рукописе, уп. Богдановић 1982: 85–86, бр. 1158, 1160, 1167. Потрудили смо се да погледамо и рукописе из Хиландара, бр. 423, Пролог стиховни зимски септембар–децембар из времена око 1430–1440, и бр. 424, Пролог стиховни зимски септембар–фебруар настао око 1420–1430. (чије су данашње почетне стране посвећене поменима за 9. септембар), за те рукописе уп. Богдановић 1978: 163–164, бр. 423, 424. Међутим, због старости и лошег стања микрофилмова и апарата, нисмо успели да проверимо снимке на такав начин да би наша читања била прихваћена као поуздана. Поред тога, нисмо били у могућности да проверимо следеће рукописе пролога стиховних зимских у којима се налази и синаксар за септембар: Цетиње 18+26 из 1375–1385 и XVI века, Прилеп 3 из 1385–1390. (за основне податке о њима: Богдановић 1982: 85, бр. 1163, 1164). Наравно, упоредили смо их и са поменима у објављеним грчким синаксарима (*Сл CP*, 1–94, као и: STORNAJOLO 1907a: 3–22; 1907b: 1–75, али их, пошто предност дајемо поређењу са старим српским рукописима, нећемо наводити). Претпоставља се да је стишни синаксар преведен на српскословенски најкасније почетком XIV века, а најстарији познати преписи, који се ослањају на две редакције, односно воде порекло од два превода, потичу из шездесетих или седамдесетих година тог столећа (Богдановић 1976: 31–71, нарочито 62–63; Трифуновић 1990²: 318; ТАСЕВА 2006: 169–184, нарочито 170).

⁷⁰ За све светитеље који се помињу тог дана, САНУ 53, fol. 1v–3r; Николац 34, fol. 1r–1v (мали остатак листа), Пећ 56, fol. 1r–2r (где недостаје лист који је претходио данашњем fol. 1r). У наставку ћемо увек наводити стране на којима се налазе сви помени за одговарајући дан, а у случајевима када је то неопходно, указаћемо и на стране на којима су редови посвећени одређеним празницима или светитељима.

⁷¹ САНУ 53, fol. 3v–4v; Николац 34, fol. 1v–2r (фрагменти листова), Пећ 56, fol. 2r–5v (где након њих следе многобројни светитељи).

Антим Никомидијски, страдање мученице Василисе, страст мученика Аристона, епископа александријског, и преподобни отац Теоктист.⁷² Поменути су за 4. дан страдање свештеномученика Вавиле Антиохијског са другима, свети мученици Теодор, Амијан, Јулијан и Кион и Мојсије законодавац,⁷³ за 5. спомен заклања пророка Захарије, страст свештеномученика Авдеја и свети мученици Урван, Теодор, Медимно и са њима осамдесет мученика,⁷⁴ а за 6. чудо архистратига Михаила у Колоси фригијској, односно Хони, и страдање светих мученика Урвана и других с њим.⁷⁵ Убележени су за 7. дан мученик Созонт,⁷⁶ за 8. Рођење Богородице⁷⁷ и за 9. спомен светих праведника Јоакима и Ане.⁷⁸ Наведени су за 10. дан свете мученице Минодора, Митродора и Нимфодора,³⁵ за 11. преподобна Теодора Александријска⁷⁹ и за 12. страдање светог свештеномученика Автонома, свети мученик Корнут, епископ иконијски, и страдање светог мученика Теодота или Теодора у Александрији.⁸⁰ Помињу се за 13. дан преподобни отац Корнилије сатник, спомен обновљења цркве Васкрсења и страдање светог мученика Јулијана презвитера,⁸¹ за 14. Уздизање часног крста, страст светог мученика Папе и успење светог оца Јована Златоустог, архиепископа Константинопоља,⁸² и за 15. страдање светог мученика Никите,

⁷² САНУ 53, fol. 4v–5v (где је Аристон, који је у Грачаници забележен као Ориондије, уписан као Орион); Никољац 34, fol. 2r–3r (остаци листова), Пећ 56, fol. 5v–7r. Свети Јевтимије је можда био приказан у Дечанима уз Светог Теоктиста који се слави 3. септембра, уп. Кесић-Ристић, Вољводић 1995: 378 и нап. 4. Свети Јевтимије се помиње уз Светог Теоктиста, као његов сапосник, уп. Никољац 34, fol. 2v; Пећ 56, fol. 7r.

⁷³ САНУ 53, fol. 5v–7r; Никољац 34, fol. 3r–3v (недостаје лист на којем се завршава део посвећен овом дану), Пећ 56, fol. 7r–11r. Света мученица Ермиона, за коју П. Мијовић (1973: 286) и Б. Тодић (1988: 99) претпостављају да је приказана у Грачаници уз призоре за 3. септембар, помиње се редовно 4. дана тог месеца, уп. САНУ 53, fol. 6r; Никољац 34, fol. 3v; Пећ 56, fol. 9r.

⁷⁴ САНУ 53, fol. 7v–8r; Пећ 56, fol. 11r–11v, у којем се помињу и свети Урван, Теодор, Медимно и са њима осамдесет мученика на fol. 11v (за њих претпостављамо да су насликани уз тај датум у Старом Нагоричину). У рукопису Никољац 34 недостају листови за тај дан. Поред тога, у Старом Нагоричину је приказан један свети епископ – Кирил гортински или Авдеј ерголки. Први није уписан у наведеним рукописима, али се његов помен налази уз исти датум у Синаксару Цариградске цркве (уп. *Суп CP*, 17), а други је наведен у рукописима САНУ 53, fol. 7v; Пећ 56, fol. 11v.

⁷⁵ САНУ 53, fol. 8r–9v, где се помиње страст светих мученика Урвана и других с њим на fol. 9r (они су насликани уз тај датум у Грачаници); Пећ 56, fol. 11v–13v (где нема страдања светог мученика Урвана и његове дружине). У рукопису Никољац 34 недостају листови на којима су се налазили помени за 6. септембар. Тог дана црква се сећа страсти мученика Јевдокија, Румила, Пропосита, Зинона, Макарија и других с њима (САНУ 53, fol. 8v), односно Јевдоксија, Зинона, Ромила и Макарија (Пећ 56, fol. 12r) који су, можда, приказани у Старом Нагоричину.

⁷⁶ САНУ 53, fol. 9v–10r; Пећ 56, fol. 13v–14v. У рукопису Никољац 34 недостају листови на којима су се налазили помени за тај дан.

⁷⁷ САНУ 53, fol. 10r–10v; Пећ 56, fol. 14v–17v. У рукопису Никољац 34 недостају листови са поменима за тај дан.

⁷⁸ САНУ 53, fol. 10v–11r; Никољац 34, fol. 4r–4v; Пећ 56, fol. 17v–20r.

⁷⁹ САНУ 53, fol. 11v–12v; Никољац 34, fol. 5r–5v; Пећ 56, fol. 21r–23r. Због претпоставки изнетих у литератури за илустрације за 11. септембар у Грачаници треба указати на то да су за тај дан у рукописима забележени мученици Диорид (Теодор, Диодор) и Дидим, и мученик Димитрије, његова супруга Севентија (Јевантија, Јевантина) и његов син Димитрије (САНУ 53, fol. 12v; Никољац 34, fol. 5v; Пећ 56, fol. 21r–23r), као и преподобни Корнилије сатник (САНУ 53, fol. 12v), света мученица Ија (Никољац 34, fol. 5r–5v), преподобни отац Јефросин и свети мученици Валерије и Селевкије (Пећ 56, fol. 21v–22r, 23r).

⁸⁰ САНУ 53, fol. 12v–13v; Никољац 34, fol. 5v–6r; Пећ 56, fol. 23r–24v.

⁸¹ САНУ 53, fol. 13v–14r; Никољац 34, fol. 6r–7r; Пећ 56, fol. 24v–25v. Тог дана, 13. септембра, помиње се и страст светих мученика Макровија, Гордијана, Зотика, Лукијана и Валеријана, уп. САНУ 53, fol. 13v (где је Лукијан уписан као Лукин); Никољац 34, fol. 6r–6v. Овде су издвојени зато што постоји могућност да су били приказани у Старом Нагоричину, док је Усековање Светог Зотика и његове дружине представљено у Дечанима.

⁸² САНУ 53, fol. 14r–15r; Никољац 34, fol. 7r–7v; Пећ 56, fol. 25v–26v.

спомен преподобног оца чудотворца Филотеја презвитера, свети мученик Порфирије и свети мученик Максим.⁸³ Наведени су за 16. дан страдање свете мученице Јефтимиије, страст свете мученице Севастијане и страдање свете мученице Мелитине,⁸⁴ за 17. свете мученице Вера, Љубав и Нада и мајка њихова Софија и света мученица Агатоклитија⁸⁵ и за 18. спомен светог свештеномученика Симеона сродника Господњег, епископа јерусалимског, и сећање на светог оца Евменија чудотворца, епископа гортинског.⁸⁶ Убележени су за 19. дан страдање светих Трофима, Саватија и Доримедонта, страст светог Јануарија, епископа беневентског, као и мученици Прокло ђакон и потом Евтихије и Анустије,⁸⁷ за 20. страдање светог мученика Јевстатија стратилата са супругом Теописом и синовима Теописом и Агапијем, преподобна мученица Сусана и страст великог међу исповедницима Јована Египатског⁸⁸ и 21. страдање светог мученика Теодора персијског стратилата, спомен апостола Кодрата и спомен преподобног оца Мелетија, епископа кипарског.⁸⁹ Наведени су за 22. дан свети мученик Фока вртлар, страдање светог мученика Фоке, епископа Синопе, спомен светог пророка Јоне и спомен преподобног оца Јоне саваита,⁹⁰ за 23. зачеће светог пророка и претече крститеља Јована и спомен светих мученика Андреје, Јована презвитера и Антонија који су скончали у Африци⁹¹ и за 24. страдање свете првомученице Текле.⁹² Поменути су за 25. дан страст светог

⁸³ САНУ 53, fol. 15r–16v; Никољац 34, fol. 7v–8v; Пећ 56, fol. 26v–27v. У рукописима САНУ 53, fol. 15v; Никољац 34, fol. 8r, наводи се страст светих мученика Максима, Теодота и Асклиндија, односно Асклипијада, а једино је у рукопису Пећ 56, fol. 27v поменут само Максим, док су свети мученици Максим, Теодот и Асклипиодоти уписани за 17. септембар, на fol. 29r.

⁸⁴ САНУ 53, fol. 16v–17v; Никољац 34, fol. 8v–9r; Пећ 56, fol. 27v–28v. Због представе светог у Старом Нагоричину обележеног као Тит Римски, за кога помишљамо да је Свети Мартин, папа римски, указујемо на то да је помен тог папе у наведеним рукописима уписан за 15. (САНУ 53, fol. 16r; Никољац 34, fol. 8r) или 16. септембар (Пећ 56, fol. 28r). О представама Светог Тита у српској средњовековној уметности: Тодић 2013: 129–138, уз запажање да тај свети (који се прославља 25. августа), по свему судећи, у овој средини није приказиван у сликаним менолозима (*исѣо*, 131).

⁸⁵ САНУ 53, fol. 17v–18r; Никољац 34, fol. 9r–10r; Пећ 56, fol. 28v–31r.

⁸⁶ САНУ 53, fol. 18r–19r; Никољац 34, fol. 10r–10v; Пећ 56, fol. 31r–32r.

⁸⁷ САНУ 53, fol. 19r–19v; Никољац 34, fol. 10v–11v; Пећ 56, fol. 32r–32v. Свети Јануарије није поменут у рукопису Пећ 56. Мученици Прокло ђакон, Евтихије и Анустије наведени су једино у рукопису САНУ 53, fol. 19r.

⁸⁸ САНУ 53, fol. 20r–20v; Никољац 34, fol. 11v–12r; Пећ 56, fol. 32v–34r. Света мученица Сусана у рукопису Пећ 56 наведена је за 19. септембар, на fol. 32r.

⁸⁹ САНУ 53, fol. 20v–21v; Никољац 34, fol. 12r–13r; Пећ 56, fol. 34r–35v. У рукописима Никољац 34, fol. 12v и Пећ 56, fol. 35r забележен је спомен преподобних отаца Исакија и Мелетија, епископа кипарских, у САНУ 53, fol. 20v уписан је епископ Мелетије, а у Пећ 56, fol. 35v епископ Исакије, док је Мелетије епископ забележен за 20. септембар, на fol. 33v–34r.

⁹⁰ САНУ 53, fol. 21v–22r; Никољац 34, fol. 13r–13v; Пећ 56, fol. 35v–36v. Свети Фока вртлар поменут је једино у рукопису Пећ 56, fol. 36r, док је истоимени епископ наведен у сва три рукописа. Сећања на светог пророка Јону и преподобног оца Јону саваита презвитера, оца Теодора и Теофана исповедника, наведена су за 21. септембар у рукопису Пећ 56, fol. 34r–34v. Представа светог обележеног као исповедник, можда Јевсевија, налази се у Старом Нагоричину између светитеља за 22. септембар. Свети Јевсевије не помиње се 22. дана, а 21. је сећање на мученике Јевсевија и Јевстатија Зинона (САНУ 53, fol. 21v), Јевсевија, Неставија и Зинона и Нестора који су пострадали у Асирији (Никољац 34, fol. 13r), односно светог мученика Јевсевија исповедника (Пећ 56, fol. 35r), а 23. светог Јевсевија исповедника мученог у Феникији (САНУ 53, fol. 23r). Другог светитеља са епитетом исповедник нисмо успели да уочимо међу светима којих се црква сећа 22. септембра или током дана који непосредно претходе или следе том датуму.

⁹¹ САНУ 53, fol. 22v–23r; Никољац 34, fol. 13v–14r; Пећ 56, fol. 36v–38r. Спомен светих мученика Андреје, Јована и Антонија није забележен у рукопису Пећ 56, где се за тај датум, на fol. 36v, налази сећање на свете мученике Јована, Петра и Антонина.

⁹² САНУ 53, fol. 23r–23v; Никољац 34, fol. 14v; Пећ 56, fol. 38r–38v.

мученика преподобног Пафнутија, спомен преподобне Ефросиније, спомен успења Теофана, епископа исповедника, и страдање светих мученика Савинијана, Павла и Тате,⁹³ за 26. представљење светог апостола и јеванђелисте Јована Богослова и пет девојака црноризица⁹⁴ и за 27. страдање свете мученице Епихарије, свети мученици Филик епископ и Јануарије презвитер и Фортунат и Септимије.⁹⁵ Убележени су за 28. дан спомен преподобног оца исповедника Харитона, началника пустињачког, свети мученици Алфије, Александар, Зосима, Никон, Илеон (Леон, Неон), Диодор (Илиодор) и Марко,⁹⁶ за 29. спомен преподобног оца Киријака отходника и страдање светих мученика Даде, Говделаја и Каздоје⁹⁷ и за 30. свети Григорије, епископ јерменски.⁹⁸

Три наведена рукописа пролога из XIV века смо, колико је у нашој моћи, прегледали и упоредили смо списе које они садрже. У тим књигама се, наравно, редовно налазе одређени празници и светитељи уписани за дане током којих се црква њих сећа. Међутим, у садржини три рукописа има и приличних разлика. У једнима се појављују светитељи који се не срећу у другима, а понекад се поједини светитељи наводе под различитим датумима.⁹⁹ У детаљна разматрања промена које се могу запазити не смо да залазимо јер такав подухват захтева одговарајућа знања у областима филологије и историје старог српског рукописног наслеђа. Стога ћемо се окренути оним питањима на која, уз помоћ основних метода историјских наука, можемо пружити могуће одговоре.

У науци је одавно уочено то да српски и словенски балкански светитељи нису приказивани у сликаним календарима у храмовима живописаним у овој средини током

⁹³ САНУ 53, fol. 23v–24v (не помиње се страдање светих мученика Савинијана, Павла и Тате); Никољац 34, fol. 14v–15v (није уписан спомен успења Теофана епископа исповедника); Пећ 56, fol. 39v, очувао се само део за почетак тог дана пошто недостаје неколико листова, а на fol. 40r налазе се редови у којима се помиње Свети Јован Богослов, кога се црква сећа наредног дана, 26. септембра. Светитељ који је у Марковом манастиру означен као Полиевкт, како с правом претпоставља Мијовић (1973: 346), грешком насталом приликом исписивања, не среће се ни у једном од прегледаних рукописа.

⁹⁴ САНУ 53, fol. 24v–25r; Никољац 34, fol. 15v–16r; Пећ 56, fol. 40r–46r (непотпуно сачуван текст за тај дан).

⁹⁵ САНУ 53, fol. 25r–25v; Никољац 34, fol. 16r–16v; Пећ 56, fol. 46r–47v (нису поменути свети мученици Филик епископ и Јануарије презвитер и Фортунат и Септимије). Треба напоменути да се у сликаним календарима које разматрамо није сачувала представа Светог Калистрата, иако се тај мученик са својих 49 састрадалника редовно помиње тог дана као други (САНУ 53, fol. 25r; Никољац 34, fol. 16r–16v) или први по реду (Пећ 56, fol. 46r).

⁹⁶ САНУ 53, fol. 25v–26r; Никољац 34, fol. 16v–17r; Пећ 56, fol. 47v–48v. Подсећамо да се у Старом Нагоричину налази пет допојасних светитеља, који, судећи по месту на којем су приказани, могу припадати илустрацији за 27. или за 28. септембар. Током оба наведена дана црква се сећа више скупина светитеља, али није поменута ниједна која се састоји од пет светих, уп. САНУ 53, fol. 25r–26r; Никољац 34, fol. 16r–16v; Пећ 56, fol. 46r–48v. На овом месту навешћемо само оне светитеље којих се црква сећа 27. и 28. дана, а које нисмо поменули у тексту или у претходној напомени. За 27. помињу се једино у најмлађем рукопису, Пећ 56, fol. 46v–47v, спомени преподобног оца Игњатија игумана, потом светих апостола Марка, Аристарха и Зинона, као и светих мученика Филимона епископа и Фуртинијана и свете мученице Гајане и на крају светих петнаест мученика. За 28. наведени су, опет само у рукопису Пећ 56, fol. 48r, 48v, спомени пророка Варуха, потом светих мученика Калиника и Евстатија и свети мученик Александар са тридесет састрадалника.

⁹⁷ САНУ 53, fol. 26r–27r; Никољац 34, fol. 17r–17v; Пећ 56, fol. 48v–53v.

⁹⁸ САНУ 53, fol. 27r–27v; Никољац 34, fol. 17v–18r; Пећ 56, fol. 53v (сачувана је само прва страна за тај дан пошто недостају листови који су се некада налазили између fol. 53v и fol. 54r, на којем су помени светитеља који се прослављају 1. октобра). Тог дана, 30. септембра, помиње се још само страст светих жена Рипсимије и Гајаније и дружине њихове (САНУ 53, fol. 27v; Никољац 34, fol. 18r; Пећ 56, fol. 53v, где недостаје крај текста за тај дан). Свети Павоје, како је један свети означен у Грачаници, нити светитељ сличног имена, не среће се у овим рукописима.

⁹⁹ Наравно, имена светитеља у три рукописа често су бележена у различитим облицима, а ми смо их наводили у онима који се данас користе.

XIV века.¹⁰⁰ Увидом у садржаје рукописа може се запазити да домаћи светитељи већином нису били убележени у српскословенске прологе.¹⁰¹ Спомен преподобног оца првог архиепископа српског Саве уписан је, међу нама доступним рукописима, једино у стиховном прологу зимском Дечани 54 из 1394. године.¹⁰² У литератури је забележено да је он добио места и у зимском стиховном прологу који се чува у Прилепу под бројем 3, из времена око 1385–1390, у којем се налази и синаксар Светом Симеону.¹⁰³ Наравно, то би био само један од разлога зашто српски светитељи нису били приказивани у сликаним календарима.¹⁰⁴

¹⁰⁰ П. Мијовић (1973: 49, 171, 245), који је указао на то да су тек у каснијим сликаним календарима били приказани домаћи светитељи – Свети Јован Рилски и Свети Сава Српски у припрати Пећке патријаршије (1565) и Свети Сава Српски и Свети Симеон Немања у Пелинову (1717–1718). К. Милорадовић (2015: 121–129, нарочито 123, 129) уочила је у сликаном календару у Пелинову (чије је осликавање окончаано 20. октобра 1717) представу Светог Арсенија Српског, посветила јој посебну пажњу и претпоставила да су у старијим примерима, Старом Нагоричину, Грачаници, Дечанима, Трескавцу и Марковом манастиру, као и припрати у Пећи, ктитори и њихови богословски саветници препуштали програмско решење календара зографима, који су, осим у Пећи, били Грци, те нису приказали ниједног српског светитеља, а да се домаћи сликар Димитрије, који је украсио храм у Пелинову, окренуо српским изворима. За запажање да у сликаном календару у Старом Нагоричину нема комеморација српских или словенских светитеља, као и да наши стари синаксари писани око 1320. немају у основном тексту помене српских и познатих словенских светитеља: Тодић 1993: 117 и нап. 173.

¹⁰¹ Проверили смо помене не само српских већ и балканских словенских светитеља чије је поштовање уобичено до средине XIV века. То су краљ Стефан Првовенчани (23. септембар), Јован Рилски и Прохор Пчињски (19. октобар), архиепископ Арсеније (28. октобар), краљ Милутин (29. октобар), краљ Стефан Дечански (13. новембар), архиепископ Данило II (19. децембар), архиепископ Јевстатије I (4. јануар), архиепископ Сава I (14. јануар), Гаврило Лесновски (15. јануар), архиепископ Сава II (12. фебруар), Симеон Немања (13. фебруар), краљица Јелена Анжујска (8. март), краљ Драгутин као монах Теоктист (12. март), архиепископ Никодим (12. мај), Јован Владимир (22. мај), Петар Коришки (5. јун), Јоаким Осоговски (16. август) и Јован Рилски (18. август). Прелистали смо Лесновски пролог (САНУ 53) у којем се налазе сви дани у години и већ поменути стиховни пролог Пећ 56 (септембар–децембар), потом и стиховне прологе Дечани 54 из 1394. (децембар–фебруар), Дечани 56 из времена 1370–1390. (март–август); за последња два рукописа вид. Богдановић 1982: 85, 87, бр. 1166, 1192. У наведеним рукописима од ранијих словенских балканских светитеља запазили смо само преподобног оца пустиножитеља Гаврила Лесновског у Лесновском прологу (fol. 115r) и преподобног оца Јована Рилског у рукопису Пећ 56 (fol. 91v–94v). Подсећамо и на раније изнето запажање да синаксари настали око 1320. немају помене српских и словенских балканских светитеља: Тодић 1993: 117, нап. 173. Иако смо већ указали на то да пуни месецослови, по свему судећи, нису утицали на уобичавање сликаних календара, ипак помињемо да је приликом истраживања месецослова неколико српских типика уочено да се домаћи светитељи ретко јављају – у Никодимовом су дописани испод текста на одговарајућој страни (Мирковић 1923: XXXIII–XXXIV (студија први пут објављена у два дела 1957. и 1958); Савић 2003: 6–7), у Романовом, завршеном 1331, поменути су архиепископи Сава и Арсеније и Симеон нови мироточац српски, а на маргинама су дописани датуми смрти владара и ктитора Хиландара (Мирковић 2007: XLVIII–XLIX, L–LI (студија први пут објављена 1956); Савић 2003: 7), у Дечанском, насталом између 1335. и 1346, наведени су Свети Сава и Свети Симеон (Савић 2003: 7), док Ковински не садржи памјати српских светитеља (Савић 2003: 7). За спомене српских светитеља у месецословима апостола: Стефановић 1989а: 145, 147–149, 151–152, 155, 158, који указује на то да се срећу најчешће они Светог Саве, првог архиепископа српског, и Светог Симеона Мироточивог и сасвим ретко Светог Арсенија, архиепископа српског, а помиње и светог краља Милутина (Стефановић 1989а: 145), али не наводи примере. У месецослову Шишатовачког апостола нема памјати српских светитеља, уп. Стефановић 1989б: XXVI.

¹⁰² Дечани 54, fol. 109v–111r. Свети Сава Српски није уписан у већ поменутом Лесновском прологу САНУ 53, као ни у рукописима Дечани 55 из времена 1355–1365. (децембар–фебруар), УБ 17 из времена 1360–1370. (јануар–април) и Дечани 57 из 1430–1440. (децембар–фебруар). Свети Сава и Свети Симеон Немања нису убележени ни у прологу који се чува у Хиландару под бројем 424, а датује се у време између 1420. и 1430. За наведене рукописе, вид. Богдановић 1978: 164, бр. 424; 1982: 84–86, бр. 1147, 1159, 1161, 1166, 1168.

¹⁰³ За податке о рукопису Прилеп 3, прологу стиховном зимском од септембра до фебруара, Богдановић 1982: 85, бр. 1164.

¹⁰⁴ Свакако да су кључну улогу у таквој одлуци имали ктитори и њихови саветници. Они су неретко тражили да Свети Сава Српски буде насликан заједно са источнохришћанским светитељима у доњој зони. Тако

Разлике у разматраним рукописима јесу плод промена које су се догађале у поступном развоју синаксарског штива. Живописани календари су, по свему судећи, имали литерарне предлошке у књигама пролога. Међутим, веће или мање разлике које се запајају на представама за одређене дане месеца септембра у два храма блиска по времену када су украшени, у Старом Нагоричину и Грачаници, чије је сликарство настало по жељи истог ктитора, краља Милутина, указују на то да развој синаксара није био једини разлог за то да живописани календари буду толико међусобно разнолики.¹⁰⁵ Разнородне приступе у уобличавању тих низова слика у црквама у Србији током XIV века у првом реду би требало приписати нарочитим захтевима људи који су имали дужност да осмисле програме живописа. Као литерарна потка на коју су се они ослањали, по свему судећи, послужили су пролози, синаксари. Живописани циклуси, међутим, нису илустрације тих списа, већ у слику уобличени низови појединих нарочито одабраних празника и светитеља међу онима којих се црква сећа током године.

Светитељи који су били добро познати приказивани су по препознатљивом обрасцу, а за оне чије поштовање није било толико раширено живописци су се слободније одлучивали какав ће им изглед придати, вероватно вођени садржајима житејних састава или саветима твораца програма фресака. Међу сликаним светима, чак и онима који представљају стожерне личности вере, има и јединствених примера, за које није могуће без детаљнијих истраживања поуздано установити зашто су приказани, попут Богородице у Марковом манастиру (1. септембар). Понекад су покрај светитеља уписана измењена имена, те се, на пример, у Грачаници, уз 3. септембар, виде Царица, вероватно Василиса, и Ориондије, по свему судећи Аристон Александријски, који је у једном од старих српских рукописа уписан као Ориотион.¹⁰⁶ Поред тога, у истој цркви су четири светитеља, Теодор, Амијан, Јулијан и Кион, добили имена у женском роду и обличја која одговарају том полу (4. септембар), док су свети Филик, Харитон и Алфије приказани уз два датума (27. и 28. септембар). Дешавало се и то да представљени свети буду обележени именима која се не помињу у саставима за дане уз које су насликани, као Јевтимије у Дечанима (3. септембар), извесни Симеон уз истоименог сродника Господњег у Грачаници (18. септембар), Марко у Старом Нагоричину (21. септембар), Полиевкт у Марковом манастиру (25. септембар) и Павоје у Грачаници (30. септембар).

Сцене су већином уобличаване на основу описа забележених у пролозима и рађене по увреженим обрасцима. Ипак, међу њима има и необичних примера. Страдалничка смрт појединих светих није представљена у складу са излагањима у саставима у старим

је он представљен у Старом Нагоричину, Грачаници и Дечанима (Тодић 1988: 98, 129; 1993: 77, 126; Волводић 1995: 285, 293), док у Марковом манастиру није приказан. Остали српски светитељи, осим у ретким изузетним случајевима када је требало исказати поједине нарочите замисли и поруке, обично нису представљани међу светима у храмовима.

¹⁰⁵ У овом раду ограниченог опсега није могуће трагати за одговорима на многа питања која би требало размотрити приликом истраживања сликаних календара. Ипак, требало би бар напоменути да је у Старом Нагоричину и Грачаници приказано много више празника и светитеља него у Дечанима и Марковом манастиру. У прва два храма нашло се мноштво призора; у Старом Нагоричину било их је сигурно између 65 и 70, у Грачаници их има 66, а у Дечанима и у Марковом манастиру види се мање од 40 представа. Поред тога, за даља разматрања циклуса у Старом Нагоричину, који садржи и неуобичајене представе, требало би предузети и пажљива истраживања грчких синаксара преписиваних у доба раних Палеолога.

¹⁰⁶ Уп. САНУ 53, fol. 5r–5v.

рукописима.¹⁰⁷ У Старом Нагоричину приказ који описује смрт светих 40 девица мученица постница (1. септембар), приказује како их целат убија мачем, мада су оне скончале у различитим мукама, а усековано је њих осам, заједно са учитељем ђаконом Амоном.¹⁰⁸ У Дечанима је страдање светих мученица сестара Минодоре, Митродоре и Нимфодоре (10. септембар) представљено као усековање, иако житејни састав говори да су оне биле гвозденим штаповима пребијане до смрти.¹⁰⁹ И страдање светог свештенмученика Автонома (12. септембар) у Дечанима приказано је кроз сцену одсецања главе, док стара пролошка житија казују да је он био каменован.¹¹⁰ У три наведена случаја зографи су, уместо да на одговарајући начин насликају кончине светитеља, представили усековање, које је било често изрицана смртна казна примењивана над мученицима. Неколико примера необично уобличених сцена налази се у Старом Нагоричину. За дан 21. септембар најпре је приказан већ поменути светитељ у огњу, који је обележен као Марко, мада се у старим синаксарима уз тај датум не помиње ни свети таквог имена нити иједан мученик који је скончао у пламену,¹¹¹ док су покрај њега четворица светитеља који су усековани и за које се може претпоставити да су, можда, апостол Кодрат и његова дружина.¹¹² Поред тога, о изузетној вредности података које доносе истраживања средњовековних пролога сведочи представа светог мученика Фоке у ватри у истој цркви (22. септембар). У старијим рукописима помиње се само мученик који је био епископ и скончао у огњу,¹¹³ док се касније наводе мученик вртлар коме је глава одсечена мачем и свештенмученик чији је живот окончан у пламену.¹¹⁴ Значај провере садржаја средњовековних књига потврђује и чињеница да су се у наведеним сликаним календарима појавила два светитеља чијих помена нема у данашњим издањима пролога уз одговарајуће дане уз које су присутни у старим синаксарима. То су Симеон сродник Господњи, епископ Јерусалима (18. септембар), представљен у све четири цркве,¹¹⁵ и мученик Теодор из Перге Памфилијске (21. септембар), насликан само у Грачаници, где је означен као Стратилат.¹¹⁶

У овом раду истраживано је питање који су списи могли утицати на избор светитеља и празника који ће бити приказани у живописаним календарима. Сваки од циклуса има своје посебности услед коришћења различитих редакција синаксара и нарочитих захтева људи који су осмишљавали програм фресака. Сви ти низови слика представљају помене светитеља и празника који чине годишњи циклус богослужења, те се тумаче као својеврсни израз јединства, пуноће и непроменљивости цркве.¹¹⁷ Особености и однос

¹⁰⁷ Упоредили смо сцене са поменима у рукопису САНУ 53 зато што је он најранији и, стога, хронолошки близак трима црквама у чијим су сликаним календарима представљани призори страдања светих. Поред тога, само су у САНУ 53 сачуване све странице посвећене саставима за месец септембар.

¹⁰⁸ САНУ 53, fol. 3v.

¹⁰⁹ САНУ 53, fol. 11v.

¹¹⁰ САНУ 53, fol. 13r.

¹¹¹ Уп. САНУ 53, fol. 20v–21v.

¹¹² САНУ 53, fol. 21r.

¹¹³ САНУ 53, fol. 21v; Никољац 34, fol. 13r.

¹¹⁴ Пећ 56, fol. 35v–36r.

¹¹⁵ Уп. САНУ 53, fol. 18r–18v; Никољац 34, fol. 10r–10v; Пећ 56, fol. 31v, уп. и *Syn CP*, 55.

¹¹⁶ Уп. САНУ 53, fol. 20v; Никољац 34, fol. 12r–12v, уп. и *Syn CP*, 63–64, У рукопису Пећ 56 нема његовог спомена. Оба наведена светитеља, Симеон сродник Господњи епископ Јерусалима и Теодор из Перге Памфилијске, скончали су на крсту, а тако је и њихово страдање приказано (првог у Дечанима и другог у Грачаници).

¹¹⁷ Уп. Тодић 1998: 164–165; Тодић, Чанак-Медић 2005: 412 (Тодић).

сваке од тих целина према осталим предствима у храмовима у којима се налазе, као и питање да ли у њима треба трагати и за извесним нарочитим значењима, јесу теме које би требало даље разматрати. На крају овога рада ваљало би се укратко осврнути и на питање који би назив приличио тим циклусима. Према списима који су, по свему судећи, служили као њихова литерарна основа, могли би се звати сликани пролози или живописани синаксари. Међутим, те књиге су представљале само извор за стицање сазнања о празницима и светитељима којих се црква сећа током године. Разматране живописане целине, увек слободно састављане према захтевима ктитора или њихових саветника, нису илустрације тих списа и вероватно да им, у недостатку сазнања о томе како су их звали њихови савременици, приличи назив који обухвата шири распон могућих значења – сликани календари.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић, Димитрије. „Две редакције стиховног пролога у рукописној збирци манастира Дечана.” *Упоредна истраживања* (BOGDANOVIĆ, Dimitrije. „Dve redakcije stihovnog prologa u rukopisnoj zbirci manastira Dečana.” *Uparedna istraživanja*) 1 (1976): 31–71.
- Богдановић, Димитрије. *Каџалоџ ђурилских рукописна манасџира Хиландара*. Београд (BOGDANOVIĆ, Dimitrije. *Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara*. Beograd), 1978.
- Богдановић, Димитрије. *Инвенџар ђурилских рукописна у Јуџославију (XI–XVII) века*. Београд (BOGDANOVIĆ, Dimitrije. *Inventar ćirilskih rukopisa u Jugoslaviji (XI–XVII) veka*. Beograd), 1982.
- Војводић, Драган. „Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати.” у: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Зидно сликарсџво манасџира Дечана. Грађа и сџудије*. Београд (VOJVODIĆ, Dragan. „Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i priprati.” in: ĐURIĆ, Vojislav J. (ed.). *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*. Beograd), 1995.
- Глигоријевић-Максимовић, Мирјана. „Сликани календар у Трескавцу и стихови Христофора Митиленског.” *Зоџраф* (GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ, Mirjana. „Slikani kalendar u Treskavcu i stihovi Hristofora Mitilenskog.” *Zograf*) 8 (1977): 48–54.
- Грозданов, Цветан, Гојко Суботић. „Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида.” *Зоџраф* (GROZDANOV, Svetan, Gojko Subotić. „Crkva Svetog Ćorđa u Rećici kod Ohrida.” *Zograf*) 12 (1981): 73.
- Ђорђевић, Иван М., Драган Војводић. „Зидно сликарство спољашње припрате Ђурђевић ступова у Будимљи код Берана.” *Зоџраф* (ĐORĐEVIĆ, Ivan M., Dragan Vojvodić. „Zidno slikarstvo spoljašnje priprate Ćurđevih stupova u Budimlji kod Berana.” *Zograf*) 29 (2002–2003): 162–169, 171–174.
- Живковић, Бранислав. *Грачаница. Црџежи фресака*. Београд (ŽIVKOVIĆ, Branislav. *Gračanica. Crteži fresaka*. Beograd), 1989.
- Зарић, Радојка. „Остаци фресака у припрати Манасије.” *Саопџтења* (ZARIĆ, Radojka. „Ostaci fresaka u priprati Manasije.” *Saopštenja*) XXIV (1992): 100–105.
- Кесић-Ристић, Сања, Драган Војводић. „Менолог.” у: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Зидно сликарсџво манасџира Дечана. Грађа и сџудије*. Београд (KEŠIĆ-RISTIĆ, Sanja, Dragan Vojvodić. „Menolog.” in: ĐURIĆ, Vojislav J. (ed.). *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*. Beograd), 1995, 377–425.
- Манојловић-Радојчић, Љилјана. „Илустровани календар у Марковом манастиру.” *Зборник за ликовне уметносџи Матице српске* (MANOJLOVIĆ-RADOJČIĆ, Ljiljana. „Ilustrovani kalendar u Markovom manastiru.” *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 9 (1973): 61–80.
- МЕСЕЦОСЛОВ ЈЕРУСАЛИМСКОГА ТИПКА. *Рукопис Архива САНУ*. Прир. Виктор Савић. Ниш: Манастир Сопочани (MESECOSLOV JERUSALIMSKOGA TIPIKA. *Rukopis Arhiva SANU*. Ed. Viktor Savić. Niš: Manastir Sopoćani), 2003.
- Миловић, Павле. *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*. Београд (MILOVIĆ, Pavle. *Menolog. Istorijско-umetnićka istraživanja*. Beograd), 1973.
- Милорадовић, Кристина. „Представа Светог Арсенија Српског у пелиновском сликаном календару.” *Саопџтења* (MILORADOVIĆ, Kristina. „Predstava Svetog Arsenija Srpskog u pelinovskom slikanom kalendaru.” *Saopštenja*) XLVII (2015): 121–129.

- МИРКОВИЋ, ЛАЗАР. „Романов типик.” у: ТРИФУНОВИЋ, ЂОРЂЕ (прир.). *Типик архиепископа Никодима, књижа друџа*. Српскословенски превод разрешио Лазар Мирковић. Београд (MIRKOVIĆ, Lazar. „Romanov tipik.” in: TRIFUNOVIĆ, Đorđe (ed.). *Tipik arhiepiskopa Nikodima, knjiga druga*. Srpskoslovenski prevod razrešio Lazar Mirković. Beograd), 2007, XLVIII–XLIX, L–LI.
- МИРКОВИЋ, ЛАЗАР. „Типик архиепископа Никодима.” у: ТРИФУНОВИЋ, ЂОРЂЕ (прир.). *Типик архиепископа Никодима, књижа друџа*. Српскословенски превод разрешио Лазар Мирковић. Београд (MIRKOVIĆ, Lazar. „Tipik arhiepiskopa Nikodima.” in: TRIFUNOVIĆ, Đorđe (ed.). *Tipik arhiepiskopa Nikodima, knjiga druga*. Srpskoslovenski prevod razrešio Lazar Mirković. Beograd), 2007, XXXIII–XXXIV.
- ПЕТКОВИЋ, ВЛАДИМИР Р. „Календар у старом живопису српском (Фреске св. Ђорђа у Старом Нагоричину).” *Стираринар* (PETKOVIĆ, Vladimir R. „Kalendar u starom živopisu srpskom (Freske sv. Đorđa u Starom Nagoričinu).” *Starinar*) I (1923): 10–11.
- ПЕТКОВИЋ, ВЛАДИМИР Р. „Из црквеног календара у живопису Грачанице.” *Гласник Скопског научног друштва* (PETKOVIĆ, Vladimir R. „Iz crkvenog kalendara u živopisu Gračanice.” *Glasnik Skopskog naučnog društva*) XIX (1938): 79–81.
- PROPYLAEUM ED ACTA SANCTORUM NOVEMBRIS. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice sirmondiano (nunc Berolinensi) adiectis Synaxariis selectis*. Ed. Hippolyte Delehaye. Bruxelles 1954² (1. ed. 1902).
- САВИЋ, ВИКТОР. „Увод.” у: САВИЋ, ВИКТОР (прир.). *Месеослов Јерусалимског типика. Рукопис Архива САНУ*. Ниш: Манастир Сопотани (SAVIĆ, Viktor. „Uvod.” in: SAVIĆ, Viktor (ed.). *Mesecoslov Jerusalem-skoga tipika. Rukopis Arhiva SANU*. Niš: Manastir Sopotani), 2003, 6–7.
- СИМИЋ, ГОРДАНА, ДРАГОЉУБ ТОДОРОВИЋ, МАРИН БРМБОЛИЋ, РАДОЈКА ЗАРИЋ. *Манастир Ресави*. Београд (SIMIĆ, Gordana, Dragoljub Todorović, Marin Brmbolić, Radojka Zarić. *Manastir Resava*. Beograd), 2007.
- СТЕФАНОВИЋ, ДИМИТРИЈЕ Е. „Прилог проучавању месеослова XIII и XIV века.” *Јужнословенски филолог* (STEFANOVIĆ, Dimitrije E. „Prilog proučavanju mesecoslova XIII i XIV veka.” *Južnoslovenski filolog*) XLV (1989a): 137–160.
- СТЕФАНОВИЋ, ДИМИТРИЈЕ Е. „Увод.” у: СТЕФАНОВИЋ, ДИМИТРИЈЕ Е. (прир.). *Шестовачки апостол 1324. године*. Беч (STEFANOVIĆ, Dimitrije E. „Uvod.” in: STEFANOVIĆ, Dimitrije E. (ed.). *Šišatovački apostol 1324. godine*. Beč), 1989b, XXVI.
- STORNAJOLO, Cosimo (ed.). *Il menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613) I Testo*. Torino, 1907a.
- STORNAJOLO, Cosimo (ed.). *Il menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613) II Tavole*. Torino, 1907b.
- СУБОТИН-ГОЛУБОВИЋ, ТАТЈАНА. „Шта је све нестало из српских минеја XIV века?” *Зборник радова Византолошког института* (SUBOTIN-GOLUBOVIĆ, Tatjana. „Šta je sve nestalo iz srpskih mineja XIV veka?” *Zbornik radova Vizantološkog instituta*) 46 (2009): 381–385.
- СУБОТИЋ, ГОЈКО. „Прилог хронологији дечанског зидног сликарства.” *Зборник радова Византолошког института* (SUBOTIĆ, Gojko. „Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikarstva.” *Zbornik radova Vizantološkog instituta*) 20 (1981): 125–127.
- ТАСЕВА, ЛОРА. „Паралелне јужнословенске преводне Стишног пролога и триодних синаксареј.” (TASEVA, Lora. „Parallel'nye iuzhnoslavianskie perevody Stishnogo prologa i triodnykh sinaksarej.”) *Byzantinoslavica* LXIV (2006): 169–184.
- ТИПИК АРХИЕПИСКОПА НИКОДИМА, КЊИЖА ПРВА. *Фототипирање изгорелог рукописа Народне библиотеке у Београду*. Прир. Ђорђе Трифуновић. Београд (TIPIK ARHIEPISKOPA NIKODIMA, knjiga prva. *Fototipira izgorelog rukopisa Narodne biblioteke u Beogradu*. Ed. Đorđe Trifunović. Beograd), 2004.
- ТИПИК АРХИЕПИСКОПА НИКОДИМА. Српскословенски превод разрешио Лазар Мирковић, прир. Ђорђе Трифуновић. Београд (TIPIK ARHIEPISKOPA NIKODIMA, knjiga druga. Srpskoslovenski prevod razrešio Lazar Mirković. Ed. Đorđe Trifunović. Beograd), 2007.
- ТОДИЋ, БРАНИСЛАВ. *Грачаница. Сликарство*. Београд, Приштина (TODIĆ, Branislav. *Gračanica. Slikarstvo*. Beograd, Priština), 1988.
- ТОДИЋ, БРАНИСЛАВ. *Старо Нагоричино*. Београд (TODIĆ, Branislav. *Staro Nagoričino*. Beograd), 1993.
- ТОДИЋ, БРАНИСЛАВ. *Манастир Ресави*. Београд (TODIĆ, Branislav. *Manastir Resava*. Beograd), 1995.
- ТОДИЋ, БРАНИСЛАВ. *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд (TODIĆ, Branislav. *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*. Beograd), 1998.
- ТОДИЋ, БРАНИСЛАВ, МИЛКА ЧАНАК-МЕДИЋ. *Манастир Дечани*. Београд (TODIĆ, Branislav, Milka Čanak-Medić. *Manastir Dečani*. Beograd), 2005.

- ТОДИЋ, Branislav. „A Serbian Legend of the Holy Titus and Its Reflection in Art.” *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* (TODIĆ, Branislav. „A Serbian Legend of the Holy Titus and Its Reflection in Art.” *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Hetaireias*) 34 (2013): 129–138.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Београд (TRIFUNOVIĆ, Đorđe. *Azbucnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*. Beograd), 1990².
- ЦВЕТКОВСКИ, Сашо. „Фрески од црквата Св. Ѓорѓи Кнежински манастир.” у: *Јубилеен зборник 25 години митрополију Тимотеј*. Охрид (CVETKOVSKI, Sašo. „Freski od crkvata Sv. Gorgi Knežinski manastir.” in: *Jubileen zbornik 25 godini mitropolit Timotej*. Ohrid), 2006.
- ЦВЕТКОВСКИ, Сашо. „Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавцу.” *Зограф* (CVETKOVSKI, Sašo. „Portreti vizantijskih i srpskih vladara u manastiru Treskavcu.” *Zograf*) 31 (2006–2007): 153–166.
- CVETKOVSKI, Sašo. „Les fresques de l’église Saint-Georges – monastère de Knežino.” у: МЕДАКОВИЋ, Дејан, Цветан Грозданов (ур.). *На траговима Војислава Ј. Ђурића*. Београд (CVETKOVSKI, Sašo. „Les fresques de l’église Saint-Georges – monastère de Knežino.” in: МЕДАКОВИЋ, Dejan, Cvetan Grozdanov (edd.). *Na tragovima Vojislava J. Đurića*. Beograd), 2011.
- ШИШТАТОВАЧКИ АПОСТОЛ 1324. ГОДИНЕ. Прир. Димитрије Е. Стефановић. Беч (ŠIŠTATOVAČKI APOSTOL 1324. GODINE. Ed. Dimitrije E. Stefanović. Beč), 1989.

РУКОПИСИ

- Минеј за септембар Дечани (Minej za septembar Dečani) 36, 1390–1400.
- Минеј за септембар Хиландар 141, средина XIV века (Minej za septembar Hilandar 141, sredina XIV veka).
- Минеј за септембар, октобар и новембар САНУ (Minej za septembar, oktobar i novembar SANU) 58, 1320–1330.
- Пролог (Лесновски пролог) САНУ (Prolog (Lesnovski prolog) SANU) 53, 1330.
- Пролог стиховни летњи март–август Дечани (Prolog stihovni letnji mart–avgust Dečani) 56, 1370–1390.
- Пролог стиховни зимски децембар–фебруар Дечани (Prolog stihovni zimski decembar–februar Dečani) 54, 1394.
- Пролог стиховни зимски септембар–децембар Хиландар бр. 423 (Prolog stihovni zimski septembar–decembar Hilandar br. 423), 1430–1440.
- Пролог стиховни зимски септембар–фебруар Хиландар бр. 424 (Prolog stihovni zimski septembar–februar Hilandar br. 424), 1420–1430.
- Пролог стиховни зимски септембар–децембар Никољац (Prolog stihovni zimski septembar–decembar Nikoljač) 34, 1350–1360.
- Пролог стиховни зимски септембар–децембар Пећ 56, последња четвртина XIV века (Prolog stihovni zimski septembar–decembar Peć 56, poslednja četvrtina XIV veka).
- Пролог стиховни зимски септембар–децембар Универзитетска библиотека (Prolog stihovni zimski septembar–decembar Univerzitetska biblioteka) 16, 1360–1370.

Tatjana A. Starodubcev

A STUDY ON SERBIAN MEDIEVAL PAINTED CALENDARS AND THEIR WRITTEN SOURCES. THE EXAMPLE OF THE MONTH OF SEPTEMBER

Summary

Church Wall paintings in the Eastern Orthodox Churches from the age of the Palaiologoi sometimes contain a series of images of saints and feasts presented in the order in which they are celebrated throughout the year. Such calendars were painted in churches in the territory of the Serbian medieval state, as far as is known, from the time of King Milutin. They were represented in the Church of St. George in Knežino (between 1310/1 and 1321), the Church of St. George in Staro Nagoričino (1315–1317), the Church of the Annunciation in Gračanica (around 1320), the Church of the Dormition of the Virgin in Treskavac (about

1337/8), the Church of the Ascension in Dečani (up to 1343), the Church of St. George in Budimlja (between 1343 and 1345), the Church of St. Demetrios in Marko's Monastery (1376/7), and the Church of the Holy Trinity in Resava (up to 1417).

However, despite the diligent research, especially by Pavle Mijović, the question of how the calendar ensembles were shaped in the monumental painting has not yet been carefully considered. In order to solve this problem, at least partially, it is necessary to compare the images and their contemporary manuscripts containing texts dedicated to the celebration of feasts and saints during the year. In a study of a limited scope it is possible to investigate the relationship of old images and documents for only one month. Therefore, September should be considered first, because it was the first month of the old calendar. Images for the days of this month have been preserved in Staro Nagoričino, Gračanica, Dečani, and Marko's Monastery. To avoid monotonous repetition and possible ambiguities in the statements, they are listed in the table.

Comparison of the images reveals that some events and saints were regularly depicted, while others appeared quite frequently, occasionally, or very rarely. Therefore, a question arises on which writing the designers of the fresco programmes based their decisions about the images the artists should paint. In the Serbian manuscripts of menaia and menologia from the XIV century, much less feasts and saints were listed than the ones represented in the painted calendars. On the other hand, the number of feasts and saints recorded in synaxaria exceeded those represented in the painted calendars. Even the briefest one available, Synaxarion from the Lesnovo Monastery (1330), lists a larger number of them. Even more of them can be found in verse synaxaria Nikoljac 34 (1350–1360) and Peć 56 (the last quarter of the XIV century).

Some feasts and saints were recorded in all three manuscripts. The content of these books, however, largely differs, which is certainly the result of changes that occurred in development of synaxaria. On the other hand, larger or smaller differences that can be observed in the representations for certain days of September in Staro Nagoričino and Gračanica, two churches decorated in the similar time and according to the wish of the same founder, King Milutin, suggest that the development of synaxarium was not the only reason why painted calendars differ greatly. The diverse approaches in the formulation of these series of images in the first place should be attributed to the special requirements of the designers of the fresco programmes.

Well-known saints were portrayed in a recognizable fashion, but for those less known the painters had a freedom to decide about their appearance, probably based on hagiographical writings or advices of the designers of the fresco programmes. There are some unique examples among the images of the saints, like the one of Virgin Mary in the Marko's Monastery, and without a detailed research it is not possible to determine why it was painted. Sometimes, a rather strange names were written beside the images of the saints. In Gračanica there are Carica (probably Vasilisa), Oriondije (apparently Ariston of Alexandria), as well as Theodore, Ammianus, Julian, and Kyon, whose names are written in the feminine gender, and they are represented like women. In addition, some saints are marked with names not mentioned in the texts related to the days for which they are depicted, like Marco in Staro Nagoričino, certain Symeon along with the relative of the Lord with the same name, Pavoje in Gračanica, Euthymius in Dečani, and Polyeuctus in the Marko's Monastery.

The scenes were mostly shaped according to the descriptions given in synaxaria. However, there are unusual cases among them. In three cases (death of 40 women martyrs in Staro Nagoričino, sufferings of Menodora, Metrodora and Nymphodora and torture of Autonomous in Dečani) instead of appropriately presenting deaths of the saint, artists painted beheading, which was the most usual death penalty imposed on martyrs.

Finally, it has been noted in science long ago that Serbian and Slavic Balkan saints were not represented in the painted calendars in churches decorated in this region during the XIV century. Examining the contents of the manuscripts, it can be noticed that they mainly were not listed in synaxaria.

This paper tried to answer the question which texts influenced the choice of saints and feasts to be represented in the painted calendars. Each cycle has its own characteristics due to the use of different redactions of synaxaria and special demands of designers of fresco programmes. All these ensembles of

images represent saints and feasts that make the annual cycle of worship, so they are interpreted as an expression of unity, fullness, and the immutability of the church. Special characteristics of each of them and their relation to other paintings in the churches in which they are located, as well as the question of whether one should look for certain special meanings in them, are issues that should be considered further.

Keywords: painting, Middle Ages, calendar, September, Serbia, synaxaria.

Уредништво је примило рад 21. X 2016. и одобрило га за штампу 5. V 2017.

ЈЕЛЕНА Б. ЕРДЕЉАН

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

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Мотив Часног крста и дрвета живота у визуелном идентитету Богородичине цркве у Студеници

САЖЕТАК: У овом раду разматрају се различити иконографски и иконолошки облици и функција појављивања мотива Часног крста и дрвета живота у визуелном идентитету Богородичине цркве у Студеници. Пажња је пре свега усмерена на програм фреско-декорације западног зида наоса те скулпторалне декорације портала јужног и северног вестибила. У контексту симболике и функције реликвијарног и иконичног присуства мотива крста и дрвета живота у Студеници као носећег и кореспондирајућег у потпуности са Богородицом, по симболици и значају, разматра се и просторна диспозиција манастира, однос Богородичине и Краљеве цркве. Пажња је такође посвећена значајном уделу симболике материјала и хроматских решења Богородичине цркве, мермера њених фасада и односа њихове белине са црвеном бојом куполе, као активног средства преношења истинитости ортодоксног учења о оваплоћењу и искупитељском страдању Спаситеља те евхаристијском значају и значењу Часног крста као дрвета живота, кроз све етапе његове повести која спаја изгубљени са есхатолошким рајем.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Студеница, Богородичина црква, крст, дрво живота, просторна симболика, симболика материјала.

Топос и ликовни мотив дрвета живота или животног дрвета свеприсутан је у укупном програму декорације Богородичине цркве у Студеници. Могло би се слободно рећи да је то носећи мотив сакралног па, сходно томе, и визуелног идентитета католикона манастира посвећеног празнику Успења. Штавише, у укупном програму његове декорације, фреско-живопису и архитектонској пластици, мотив дрвета живота јавља се у свим својим ипостасима, преносећи, тако, повест о светом дрвету животног и Часног крста кроз које су поново уједињени земаљски и небески рај.

Најупечатљивији и највидљивији, те најбоље истражен и најопширније публикован облик присуства дрвета живота у Студеници јесте његово материјално присуство у виду честице реликвије Часног крста као и његово иконично присуство, пре свега изражено

* jerdelja@f.bg.ac.rs



Сл. 1. Распеће, западни зид наоса Богородичине цркве у Студеници
(Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду)

сценом Распећа која доминира западним зидом наоса и читавим унутрашњим простором цркве (сл. 1).¹ У мањој мери до сад је проучено и публикувано присуство овог топоса и мотива у литургијском, перформативном, просторном и визуелном идентитету Студенице у оним његовим елементима који произлазе из Легенде о светом дрвету (ВАЕРТ 2004) а сведоче о етапама у историји дрвета Часног крста тј. живоносног дрвета или дрвета живота, а које су од кључног значаја и стога стратешки просторно и визуелно позициониране у телу цркве Богородице Евергетиде. Ово питање је од великог значаја како због генеричког односа између Часног крста и Дрвета живота тако и због употребе топоса и стварне реликвије крста у оновременој реторици и политици византијске цркве и државе (EASTMOND 2003: 205–215), а нарочито у теолошкој и политичкој мисли, цркви

¹ За носеће студије о Студеници и фреско-живопису Богородичине цркве, са наведеном старијом и широм литературом, вид. Бабић, Кораћ, Ћирковић 1986; Кашанин, Чанак-Медић, Максимовић, Тодић, Шакота 1986; Кораћ 1988; Стефан 1986; Ћурић 1988; Тодић 2016: 213–231. О Немањиним пекторалу са честицом Часног крста и преносу у Студеницу: Маријановић-Душанић 2000: 77–87.

и државничкој политици Стефана Немање и, пре свега, Светог Саве као кључног творца немањићког династичког програма (Роровић 2003: 161–180).

Иконично присуство (реликвије) Крста представља програмску и визуелну окосницу укупног програма фреско-декорације наоса Богородичине цркве, изражено величанственим Распећем насликаним на западном зиду. Дејство, деловање, ове слике, као сваке слике, вишеструко је будући да, а нарочито кад је средњовековна култура у питању, нема чисте визуелности. Распеће, амблем спасења, искупљења и победе над смрћу и грехом, евоцира како речи јеванђеља, литургијских обреда и песама, тако и популарних народних веровања и магијских стихова те молитвених обраћања Светом дрвету са профилатичких амулета и малих крстова које су верници носили уз себе и на свом телу (МАРИАНОВИЋ-ВУЛОВИЋ 1987; COTSONIS 1994: 8–39; STAECKER 1999).

Распеће (тело Христово на крсту) је, разуме се, интринзично повезано са догмом о оваплоћењу и собом носи ненадмашени евхаристички значај и значење (PARRY 1996: 178–190)² те стога, као што је с правом истакнуто у историографији, заузима место од посебног значаја у програмима цркава у време христолошких распри комнинског доба (БАБИЋ 1966: 9–31), кад је и сам цар Манојло I, чији су идентитет пажљиво обликовали дворски ретори, а посебно Јевстатије Солунски, као *alter Christos* и *rex imago Dei*, те *eisoapostolos*, и сам председавао суђењима јеретичима и отпадницима од праве вере, укључујући и оне који су заговарали дуалистичку богумилску јерес (СТАНКОВИЋ 2006: 209–222, 246–250, 253; HAMILTON 1998: 234–250).

У исто време, слика Распећа такође упућује и на култ и функцију Часног крста као реликвије империјалног статуса, као и на саме центре развоја и ширења тог култа – Цариград и, пре свега, Јерусалим – те на царске протагонисте овог култа и (поновљеног) тренутака *inventio* и *exaltatio* реликвије – Константина Великог и Ираклија, два цара према којима се обликује идентитет идеалног хришћанског владара, оног чији се тријумф одвија у знаку крста и чији је задатак да се бори са непријатељима истините вере (STOYANOV 2011). О начину и обредима везаним за прослављање празника везаних за Часни крст у Студеници немамо писаних података па тако ни о утицају који су извесно морали имати на просторну артикулацију, архитектуру и елементе визуелности Богородичине цркве и манастира у целини. У том контексту у будућности би требало посветити више пажње истраживањима повезаности између реликвије крста и посвете католикона празнику Успења Богородице имајући у виду не само теолошку везу између Богородице и крста, Богородице као типа крста (COTSONIS 1994: 47–49; VASSILAKI, TSIRONIS 2000: 453–463; РЕЛТОМАА 2001: 115–240), већ и литургијске функције реликвије у прослављању празничног циклуса који започиње 1. августа. У Цариграду је, примера ради, била уобичајена литија са Часним крстом како би се прославило Мало освећење воде које се обавља првог дана августа. То је први од три празника Спаситеља који се прослављају у августу, друга два су Преображење (6. августа) и Нерукотвореног лика Христовог (16. августа). Због освећења воде које се обавља на тај дан, овај празник је познат и као Спаситељ од воде. Установљен је у спомен на једновремену победу цара Манојла I Комнина над Бугарима и победу руског кнеза Андреја Богољупског над Сараценима (FROLOW 1965; COTSONIS 1994:

² У другој хомилији посвећеној поклоњењу крсту Теодор Студит (PG vol. 99, col. 692B–700B) пореди силу која се налази у типу или знаку крста и сам Часни крст чије су сила и снага далеко веће и од знака крста.

14–29). У позном XII веку фијала за освећену воду која је стајала пред првобитном западном фасадом Богородичине цркве у Студеници, данас у југоисточном углу егзонартекса, морала је бити значајна тачка у литијском опходу приликом прослављања тог датума.

С друге стране, чини се да бисмо лакше могли да испратимо начин како су обреди везани за прослављање празника Воздвижења Часног и живоносног крста (14. септембра) могли оставити трага тј. условити визуелно обликовање корпуса Богородичине цркве у Студеници. Ово је празник на који црква, уз главно прослављање током Страсне седмице, обележава сав значај победе Часног крста над силама овог света, тријумф Божанске премудрости који се остварује кроз Часни крст над мудрошћу овог света. То је такође и прилика да Црква прослави пуну славу Крста као извора светлости, наде и победе које даје хришћанској икумени, те тренутак прослављања универзалног искупљења које се остварује Крстом. Читав свет је обасјан светлошћу Крста, новог дрвета живота које храни оне који су спасени у Христу (VAN TONGEREN 2000: 10–14).

Светлост крста која исијава и испуњава читав свет, присутан у реликвији као и на слици унутар корпуса Богородичине цркве у Студеници, могла се симболички и физички сагледати како еманира на тај дан, а према начину прослављања овог празника којим се обележава и чудо са исијавањем честите Часног крста у Апамеји у Сирији, описано у Јустинијаново време код Прокопија (VAN TONGEREN 2000: 10–14). У Студеници је светлост крста симболички и дословно сијала кроз две бифоре у западном зиду наоса које фланкирају слику распетог Христа на западном зиду. Ови прозорски отвори немају никакву архитектонску улогу нити улогу у осветљавању унутрашњости наоса, већ су ту ради театарског, светлосног ефекта и кореспондирају у директној линији са две бифоре које се налазе у западном зиду првобитног нартекса, тј. са прозорским отворима на првобитној западној фасади Богородичине цркве. Крстови насликани са унутрашњих страна ових прозорских отвора као да прате виртуелни траг светлосне путање која исијава из саме цркве у простор који је окружује. Тако је фигуративна и симболичка ватра и светлост Часног крста која се историјски материјализовала кроз чудо у Апамеји у VI веку, могла доживети како исијава из корпуса Богородичине цркве у Студеници, кроз бифоре уз само Распеће и оне које са њима кореспондирају на западној фасади Немањине цркве из XII века. Томе су посебно доприносили и њему кључно посредовали визуелни медиј и сама материјалност фасада од белог мермера који се симболички везују за примордијалне воде Океаноса, у леду затомљену ватру и светлост, празник Богојављења и испуњавање икумене истинитом вером (ERDELJAN 2011: 93–100). Штавише, белина и светлост мермерних фасада Богородичине цркве комбиноване са црвеном бојом куполе могле су се доживети и као божанска светлост Часног крста која исијава из корпуса цркве а у исто време и као само тело и крв оваплоћеног Логоса симболички присутног приликом евхаристије. Префињена реторика својстава која су се приписивала пре свега мермеру као материјалу, као готово нерукотвореној слици, и хроматским ефектима, комбинацији беле и црвене боје, морала је бити од кључног значаја и играти важну улогу у саопштавању, откривању политичке, догматске и идеолошке поруке Студенице као Немањиног стожера православља и утврде истините вере (ERDELJAN 2013: 33–43).

Ови међусобно повезани феномени из домена литургије, идеологије, политике и визуелног везани су за реликвију и слику Часног крста. Они припадају тренутку у исто-

рији светог дрвета који је најдиректније везан за кључни догађај у историји спасења, Христово распеће, или еволуирају овај тренутак. Уз овај, у сваком погледу централни тренутак у историји и легенди о светом дрвету, постоје и други који играју значајну улогу у дефинисању (визуелног) идентитета и функције Студенице. Један од њих односи се на саме почетке те историје и повести и тако повезује изгубљени са обећаним рајем, старог са новим Адамом, крст и његовог *ur*-претка, дрво живота. Та етапа у историји живоносног дрвета представљена је, и тиме је и присутна, у програму изузетно клесане скулпторалне декорације јужног портала Богородичине цркве. Испреплетане лозице и „флорални орнаменти”, заправо мотиви вегетабилних изданака, доминантни су мотиви тог програма (сл. 2). Класичне иконографске анализе већ су предлагале да се, на пример, једна од биљних врста исклесаних на довратницима идентификује као финик, врста палме која се у византијским и српским литургијским песмама и хагиографији помиње како би означила блажене и праведнике, становнике раја (МАГЛОВСКИ 1982: 13–28).

Постоје, међутим, и друге могућности не само иконографског већ и иконолошког тумачења значења овог програма које би отвориле шире сагледавање, нарочито у оквиру методолошког приступа нове иконологије (BREDEKAMP 2003: 418–428; BAERT 2011: 7–14). Ако се програм скулпторалне декорације јужног портала посматра изван оквира искључиво ботаничке идентификације и лингвистичког партикуларизма, кључни заједнички именитељ укупног програма јужног улаза у Богородичину цркву у Студеници лежи управо у различитим врстама вегетације које могу заједно да расту само у ту сврху да сачине протолошки Еден (Ган Еден, Ган Елохим), протолошки храм, тиме најављујући есхатолошки Еден и храм кроз реализацију икономије спасења Божанске промисли која свој врхунац има у распећу. Различите врсте вегетације представљене у програму скулпторалне декорације јужног портала студеничког католикона тако би такође могле да алудирају на (три) различите врсте дрвета које су, према Легенди о светом дрвету, никле из семена донетог из Едена и посађеног у



Сл. 2. Јужни портал Богородичине цркве у Студеници (фотографија у јавној употреби)

Адамову лобању – кедар, бор и кипарис (ВАЕРТ 2004: 289–332). Гледано у целисти, ово би могло да алудира на повест о рајском пореклу дрвета Часног крста, живоносног дрвета животодавног крста, и његову (предодређену) есхатолошку функцију.

Штавише, у ишчитавању просторног кода, тј. симболичког простора који не може да постоји без свести о идеологији и потребама које су покренуле његово обликовање (LEFEVBRE 1991), морамо узети у обзир импликације и конотацију коју собом носи јужна страна одабрана да носи визуелну (ре)презентацију баш ове епизоде у историји дрвета Часног крста, тј. живоносног дрвета или дрвета живота. У јеврејској а потом и хришћанској традицији, од старозаветних времена, јужна страна је она одабрана по Божанској промисли за дрво живота, за различите облике вегетације и њене визуелне репрезентације која демонстрира присуство силе Божије, *shekinah*. У Шатору завета, испред парохета, са јужне стране је место одређено од самог Господа да на њему стоји менора, седмокраки свећњак као знак вечног савеза између Бога и Израиља, чији је облик он сам пренео Мојсију а што је, према тим божанским упутствима, извео Весалејло у форми амигдалоса тј. изданака и цветова дрвета слатког бадема, као дрво живота које држи вечно светло (AMEISENOWA 1938/39: 326–345; SPERBER 1965: 135–159; PARPOLA 1993: 161–208; FINE 2005: 150–151).

У просторној и историјској реалности Студенице, са јужне стране Богородичине цркве, која је симболички и литургијски перципирана као (нови) храм, стоји, од почетка XIV века, црква светих Јоакима и Ане (БАБИЋ 1987) (сл. 3). Посвета Богородичиним родитељима даје непосредну везу са јерусалимском бањом Витезда – местом Исусовог чудотворног исцељења узетога, као и рођења Богородице, истините скиније и новог храма, сасудом оваплоћеног Логоса и истинитим дрветом живота. У тексту Легенде о светом дрвету бања Витезда идентификује се као место (поновног) појављивања, израћања дрвета Часног крста (ВАЕРТ 2004: 290–292; 2005: 1–22). Док посветом Богородичиним родитељима Краљева црква алудира на бању Витезду, њена стварна локација у оквиру

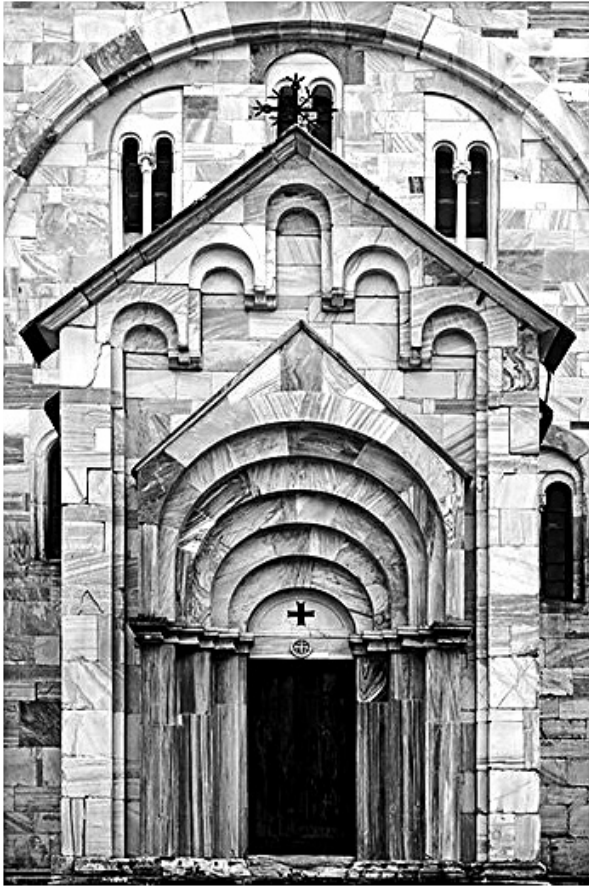


Сл. 3. Богородичина црква и Краљева црква у Студеници (фотографија у јавној употреби)

манастира, са јужне стране Богородичине цркве као новог храма, евоцира још једну значајну локацију у хијетописи хришћанског Јерусалима која се везује за повест о дрвету Часног крста. То је Силоамска бања у коју је, према појединим верзијама средњовековне Легенде о Часном крсту, цар Соломон бацио оно дрво које је, испуњено месијанским наменама, одбило да буде прилагођено и искоришћено за потребе зидања првог јерусалимског храма. То је било дрво које је никло у Јерусалиму из уста Адамове лобање од семена и гранчице донете из рајског врта, оне које је Сет добио од арханђела Михаила, изданак дрвета живота. У реалној географији Јерусалима, Силоамска бања лежи са јужне стране брда Морија на којем је стајао храм (ВАЕРТ 2004: 290–292; 2007–2008: 95–116).

У овом тренутку трасирања сакралних пунктова манастира Студеница који су везани симболички и визуелно за повест о светом дрвету чини се упутним направити екскурсу у са тим блиско повезану темпоралну историју и материјалност и усмерити пажњу на материјалност а не само на безвремену симболику места на којем је подигнута црква светих Јоакима и Ане. Зашто је баш ову локацију у оквиру манастирског комплекса одабрао краљ Милутин да ту почетком XIV века, до 1314. године, подигне своју задужбину са дугачким ктиторским натписом на спољном зиду олтарске апсиде којим се наглашава његово порекло од Немање и преносе поруке легитимности његове власти? Да ли је ово могло бити само језгро првобитног сакралног простора манастира, пре и у време подизања католикона? Шта је и да ли је ишта стајало на месту цркве светих Јоакима и Ане у Немањино време и у време оснивања Студенице у последњим деценијама XII века? Да ли постоје трагови испод данашње, Милутинове Краљеве цркве из XIV века? Ако би и могли постојати, која би могла бити првобитна функција таквог здања? Ако је постојало, да ли је оно могло служити као првобитни сакрални простор у оквиру манастирског комплекса, током зидања Богородичине цркве, у литургијској функцији до завршетка радова на католикону? Да ли је у том простору могла бити похрањена каква реликвија или чудотворна икона као аксис сакралности манастирског простора и ако би то било тако, која би то света залога спасења могла бити и одакле би могла да стигне до Студенице? Ова и многа друга питања могу се отворити и пут ка њиховом решавању трасирати кроз будућа истраживања, пре свега археолошка, али и применом методолошки осавремењеног и ширег приступа тумачењу извора, писаних и визуелних подједнако.

Вратимо се сад питању визуелизације треће и коначне, есхатолошке етапе у повести светог дрвета и његовом преображењу у Часни крст. Она је, логично, била одређена за северни портал Богородичине цркве у Студеници чија се скулпторална декорација састоји од једног расцветалог крста (сл. 4), у досадашњој историографији често због формалистичког методолошког приступа сагледаваног као једноставног спрам обиља мотива и раскошног клесарског остварења кореспондирајућег портала јужног вестибила. Његова формална једноставност је далеко од пуке сведености, она је амблематска, визуелна *summa theologiae sanctae crucis*, која указује на метафоричко дрво о којем пева Псалм 1, 1–3: „Благо човјеку који не иде на вјеће безбожничко, и на путу грјешничком не стоји, и у друштву неваљалијех људи не сједи, него му је омилио закон Господњи и о закону његову мисли дан и ноћ! Он је као дрво усађено крај потока, које род свој доноси у своје вријеме, и којему лист не вене: што год ради, у свему напредује.”



Сл. 4. Северни портал Богородичине цркве у Студеници (фотографија у јавној употреби)

У светлу свега напред изложеног могло би се рећи да је повест о живоносном дрвету, кроз све етапе његове историје, од раја до Голготе и у есхатолошком времену, *fil rouge* и сама суштина сакралног простора и визуелног идентитета Студенице, католикона и манастира у целини. Каква је могла бити функција ове повести на овом месту? Општа тема је, разуме се, темпорални и просторни *translatio* раја кроз историју спасења и у њој. Свет разорен потопом биће спасен крстом. То је повест о универзалној потрази за рајем, *Sehnsucht*, али и *adventus Christi*.

Но шта је та читава слика, укупни визуелни идентитет Студенице, стварно желео, да се послужимо речима В. Џ. Т. Мичела (MITCELL 2005)? Или, још непосредније, шта је желео читав дискурс о живоносном дрвету у тој слици и том идентитету? Чини се да је одувек желео исто, иако не увек из истих разлога нити преносећи увек исте жеље истој публици. Студеница је била утврда истините вере а постала је, сасвим у складу с тим, и династички култни центар те сам нуклеус из ког је изникла аутокефална српска црква. Све су те функције налазиле свој аксис у једном истом феномену – живоносном дрвету Часног крста.

ЛИТЕРАТУРА

- AMEISENOWA, Zofia. "The Tree of Life in Jewish Iconography." *Journal of the Warburg Institute* (1938/39): 326–345.
- БАБИЋ, Гордана. „Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном програму византијских цркава.” *Зборник за ликовне уметности Мајинце српске* (БАВИЋ, Gordana. "Les discussions christologiques du XIIème siècle et l'apparition de nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines." *Matica Srpska Journal for Fine Arts*) 2 (1966): 9–31.
- БАБИЋ, Гордана, Војислав Кораћ, Сима Ћирковић. *Студеница*. Београд: Југословенска ревија (БАВИЋ, Gordana, Vojislav Korać, Sima Ćirković. *Studenica Monastery*. Beograd: Jugoslovenska revija), 1986.
- БАБИЋ, Гордана. *Краљева црква у Студеници*. Београд: Просвета – Републички завод за заштиту споменика културе (БАВИЋ, Gordana. *L'Église du Roi à Studenica*. Beograd: Prosveta – Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1987.
- BAERT, Barbara. *A Heritage of Holy Wood, The Legend of the True Cross in Text and Image*. Leiden–Boston–Köln: Brill, 2004.

- BAERT, Barbara. "The Pool of Bethesda: The Cultural History of a Holy Place in Jerusalem." *Viator* 36 (2005): 1–22.
- BAERT, Barbara. "Hierotopy, Jerusalem, and the Legend of the Wood of the Cross." *Archaevs. Study in the History of Religion* 11–12 (2007–2008): 95–116.
- BAERT, Barbara. "A Sign of Health: New Perspectives in Iconology." in: BAERT, Barbara, Ann-Sophie Lehmann, Jenke Van den Akkerveken (eds.). *New Perspectives in Iconology, Visual Studies and Anthropology*. Brussels: ASP Editions 2011: 7–14.
- BREDEKAMP, Horst. "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft." *Critical Inquiry* 29–3 (Spring 2003): 418–428.
- VAN TONGEREN, Louis. *Exaltation of the Cross. Toward the Origin of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*. Leuven: Peeters, 2000.
- VASSILAKI, Maria, Niki Tsironis. "Representations of the Virgin and their Association with the Passion of Christ." in: VASSILAKI, Maria (ed.). *Mother of God. Representation of the Virgin in Byzantine Art*. Milano: Skira 2000, 453–463.
- ЂУРИЋ, Војислав (ур.). *Благо манастира Студенице*. Београд: Српска академија наука и уметности (ЂУРИЋ, Vojislav (ed.). *Treasure of Studenica Monastery*. Beograd: Serbian Academy of Arts and Sciences), 1988.
- EASTMOND, Anthony. "Byzantine identity and relics of the True Cross in the thirteenth century." in: LIDOV, Alexei (ed.). *Eastern Christian relics*. Moscow: Progress-Tradition 2003, 205–215.
- ERDELJAN, Jelena. "Studenica. An identity in marble." *Zograf* 35 (2011): 93–100.
- ERDELJAN, Jelena. "Studenica. A New Perspective?" in: ANGAR, Mabi, Claudia Sode (eds.). *Proceedings of the International Conference Held on 15 December 2008 at the University of Cologne*. Studien und Texte zur Byzantinistik 8, Herausgegeben von Claudia Sode, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2013: 33–43.
- КАШАНИН, Милан, Милка Чанак-Медић, Јованка Максимовић, Бранислав Тодић, Мирјана Шаkota. *Манастир Студеница*, Београд: Књижевне новине (КАШАНИН, Milan, Milka Čanak-Medić, Jovanka Maksimović, Branislav Todić, Mirjana Šakota. *Monastere de Studenica*. Beograd: Književne Novine), 1986.
- КОРАЋ, Војислав (ур.). *Студеница и византијска уметност око 1200. године*. Београд: САНУ, научни скупови XLI, Одељење историјских наука 11 (КОРАЋ, Vojislav (ed.). *Studenica et l'art byzantin autour de l'annee 1200*. Belgrade: ASSA, Colloques Scientifiques XLI, Classe des Sciences Historiques 11), 1988.
- COTSONIS, John A. *Byzantine Figural Processional Crosses*. in: Catalogue of an exhibition at Dumbarton Oaks (23rd September 1994 – 29th January 1995). Dumbarton Oaks Byzantine Collections Publications 10, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford–Malden, 1991.
- МАГЛОВСКИ, Јанко. „Студенички јужни портал. Прилог иконологији студеничке пластике.” *Зограф* (МАГЛОВСКИ, Janko. "Le portail sud de Studenica." *Zograf*) 13 (1982): 13–28.
- МАРЈАНОВИЋ-ВУЛОВИЋ, Гордана. *Крстови од VI до XII века из збирке Народног музеја*. Београд: Народни музеј (MARJANOVIĆ-VULOVIĆ, Gordana. *Krstovi od VI do XII veka iz zbirke Narodnog Muzeja*. Beograd: Narodni muzej), 1987.
- МАРЈАНОВИЋ-ДУШАНИЋ, Смиља. „Владарски знаци Стефана Немање.” у: КАЛИЋ, Јованка (ур.). *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви, Историја и предање*. Београд: САНУ, научни скупови XCIV, Одељење историјских наука књ. 26 (MARJANOVIĆ-DUŠANIĆ, Smilja. "Rulers Insignia of Stefan Nemanja." in: KALIĆ, Jovanka (ed.). *Stefan Nemanja – Saint Symeon Myroblite. Histoire et tradition*. Belgrade: ASSA, Colloques Scientifiques XCIV, Classe des Sciences Historiques 26), 2000, 77–87.
- MITCHELL, William, John Thomas. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- PARPOLA, Simo. "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of the Jewish Monotheism and Greek Philosophy." *Journal of Near Eastern Studies* 52/3 (1993): 161–208.
- PARRY, Kenneth. *Depicting the Word: Byzantine Iconophile Thought of the Eight and Ninth Centuries*. Leiden–Boston–Köln: Brill, 1996.
- PELTOMAA, Leena Mari. *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*. Leiden–Boston–Köln: Brill, 2001.
- ПОПОВИЋ, Данка. "Relics and politics in the Middle Ages: the Serbian approach." in: LIDOV, Alexei (ed.). *Eastern Christian relics*, Moscow: Progress-Tradition 2003, 161–180.
- SPEER, Daniel. "The History of the Menorah." *Journal of Jewish Studies* 16 (1965): 135–159.
- STAЕCKER, Jörn. *Rex regnum et Dominum dominorum. Die wikingzeitlichen Kreuz- und Kruzifixanhänger als Ausdruck der Mission in Altdänemark und Schweden*. Stockholm: Almqvist&Wiksell, 1999.

- СТАНКОВИЋ, Влада. *Комнини у Цариграду (1057–1185). Еволуција једне владарске породице*. Београд: Византолошки институт САНУ, књига 31 (STANKOVIĆ, Vlada. *The Komnenoi in Constantinople (1057–1185). The Evolution of a Ruling Family*. Belgrade: Institute for Byzantine Studies SASA, Studies No 31), 2006.
- СТЕФАН, епископ Жички (ур.). *Осам векова Студенице*. Зборник радова. Београд: Свети архијерејски синод СПЦ (STEFAN, episkop Žički (ur.). *Osam vekova Studenice. Zbornik radova*. Sveti arhijerejski sinod SPC), 1986.
- STOYANOV, Yuri. *Defenders and Enemies of the True Cross: The Sassanian Conquest of Jerusalem in 614 and Byzantine Ideology of Anti-Persian Warfare*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2011.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Монументална српска уметност XIII века.” у: Војводић, Драган, Даница Поповић (ур.). *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*. Београд: Српски комитет за Византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ (TODIĆ, Branislav. “Serbian Monumental Art of the 13th Century.” in: VOJVODIĆ, Dragan, Danica Popović (eds.). *Byzantine Heritage and Serbian Art II. Sacral Art of the Serbian Lands in the Middle Ages*. Belgrade: The Serbian National Committee of Byzantine Studies, P. E. Službeni Glasnik, Institute for Byzantine Studies SASA), 2016, 213–231.
- FINE, Steven. *Art and Judaism in the Graeco Roman World: Toward a New Jewish Archaeology*. Cambridge, 2005.
- FROLOW, Anatole. *La relique de la Vrai Croix: recherches sur l’developpement d’une culte*. Paris: Institut Français d’Études Byzantines, 1965.
- HAMILTON, Bruce, Jane Hamilton (eds.), with translation of Old Slavonic texts by Stoyanov, Yuri. *Christian Dualist Heresies in the Byzantine World c.650–c.1450*. Manchester University Press, 1998.

Jelena B. Erdeljan

THE MOTIF OF THE HOLY CROSS AS THE TREE OF LIFE IN THE VISUAL IDENTITY OF THE CHURCH OF THE VIRGIN IN STUDENICA

Summary

This text discusses the different iconographic and iconological forms and functions of representations of the motif of the Holy Cross as the Tree of Life in the visual identity of the Church of the Virgin in Studenica. In this sense, the program of fresco decoration of the western wall of the naos is of primary interest, defined and dominated by a majestic Crucifixion, as well as the programs of sculptural decoration of portals of the southern and northern vestibules of the katholikon. In the context of symbolic meaning and function of presence and agency in relic and image of the Holy Cross as the Tree of Life in Studenica, theologically fully correspondent with its dedication to the Virgin, the symbolism of the spatial disposition of Church of the Virgin in relation to the Church of SS Joachim and Ann (Kraljeva crkva) is also discussed. The materiality of the white marble facades and the chromatic effect they create with the red dome is also a subject of discussion, as an active medium in conveying the message of true faith and orthodox theological teaching on the incarnation and redeeming passion of the Savior, as well as of the Eucharistic significance and meaning of the Holy Cross as the Tree of Life, through all the stages of its history which reunites Eden with eschatological Paradise.

Keywords: Studenica, Church of the Virgin, Holy Cross, Tree of Life, spatial symbolism, materiality.

Уредништво је примило рад 17. I 2016. и одобрило га за штампу 5. V 2017.

СОФИЈА В. МЕРЕНИК
Универзитет у Београду, Филозофски факултет*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Владарски портрети у зидном сликарству српске властеле у доба Немањића

САЖЕТАК: Зидно сликарство српске властеле које је очувано, односи се највише на период владавине краља и цара Душана (1331–1346, 1346–1355) и цара Уроша (1355–1371). Портрети тих владара или чланова њихових породица сачувани су у осам властеоских задужбина. То су: припрата Богородичине цркве у Кучевишту, Бела црква каранска, Богородичина црква у Добруну, црква Светог Николе у Љуботену, црква Светог Ђорђа у Полошком, Богородичина црква у Липљану, припрата цркве Светог арханђела Михаила у Леснову и црква Светог Николе у Псачи. У раду су иконографски анализирани поменути портрети, нарочито у погледу места у храму на коме су приказани, а посебно је испитан однос властелин (ктитор) – владар.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: владарски портрет, српски владари, српска властела, иконографија, владарске инсигније, краљ и цар Душан, краљица и царица Јелена, млади краљ и цар Урош.

СРПСКА ВЛАСТЕЛА ЗА ВРЕМЕ ВЛАДАВИНЕ КРАЉА-ЦАРА ДУШАНА И ЦАРА УРОША

Значај и улога српске властеле расту још од времена краља Милутина (1282–1321), јер управо за време његове владавине долази до знатног проширења територије српске државе, као и стварања ближих веза са Византијом и нарочито угледања на њихово друштво и организацију државе. Управо у овом периоду, крајем XIII и почетком XIV века, властела подиже своје прве задужбине, али оне су сачуване у малом броју и о њима нема превише података. За време владавине Милутиновог сина, краља Стефана Дечанског (1321–1331), властела има значајну улогу која константно бива јача и већа. Иако не долази до узлета у подизању приватних задужбина, за време његове владавине, српска властела дефинитивно стиче моћ и богатство који су пресудни фактори за подизање задужбина (Ђорђевић 1994: 16).

* sofijamerenik93@gmail.com

Значај српске властеле доживљава кулминацију за време владавине краља, а потом и цара Душана. Властела је одиграла кључну улогу у збацивању краља Стефана Дечанског са престола. Управо се на том примеру види колико су били значајан фактор у српској држави, али и да су подржавали актуелног владара све док су имали неке користи од њега. Душанова освајања нових територија су од пресудног значаја и за српску властелу, јер добијају нове поседе, стичу богатство и бивају у прилици да виде задужбине и обичаје византијске властеле. Колико је познато, саграђено је седамнаест цркава, од којих се сачувало дванаест, а само у једној није сачувано сликарство (Ђорђевић 1994: 18). Један од најзначајнијих великаша је Јован Оливер, који је ктитор једне од најлепших цркава у овом периоду, цркве Светог арханђела Михаила у Леснову у којој је прилично добро очувано сликарство. На примеру Јована Оливера се можда и најбоље може представити хијерархија напредовања, од великог челника, великог слуге, преко великог војводе и севастократора до најзначајније титуле, деспота.

Након освајања Сера и великих делова византијске територије, долази се на идеју о стварању Српског царства у којој главну подршку краљу Душану пружа српска властела. Душан је крајем 1345. године, највероватније 25. децембра, у Серу уз подршку властеле и цркве проглашен за цара. Душана је 16. априла наредне године на сабору у Скопљу крунисао српски патријарх Јоаникије, уз присуство трновског патријарха Симеона, српских, бугарских и једног дела грчких архијереја, као и српске властеле (Ђорђевић 1994: 20). Захваљујући Душановом проглашењу за цара, подиже се и углед и значај властеле. По угледу на византијске царе, Душан својим рођацима и угледнијој властели додељује византијске титуле – деспота, севастократора и кесара. Они као цареви намењеници управљају деловима освојених области, јужно и источно од Скопља. Душанов Законик донет 21. маја 1349. на државном сабору у Скопљу, у присуству патријарха, црквених великодостојника и властеле, дефинитивно је регулисао права и дужности властеле, када су одређене њихове повластице, као и обавезе према владару и држави (Ђорђевић 1994: 21).

Период владавине цара Душана је најсјајнији тренутак српске државе, никада поновљен у историји њеног постојања, када она обухвата највећу територију и када и сама властела доживљава свој врхунац и највећи успон. Треба, ипак, нагласити да они своје задужбине подижу на оним деловима српске државе који су у њеном саставу још од 1334. године (Ђорђевић 1994: 23).

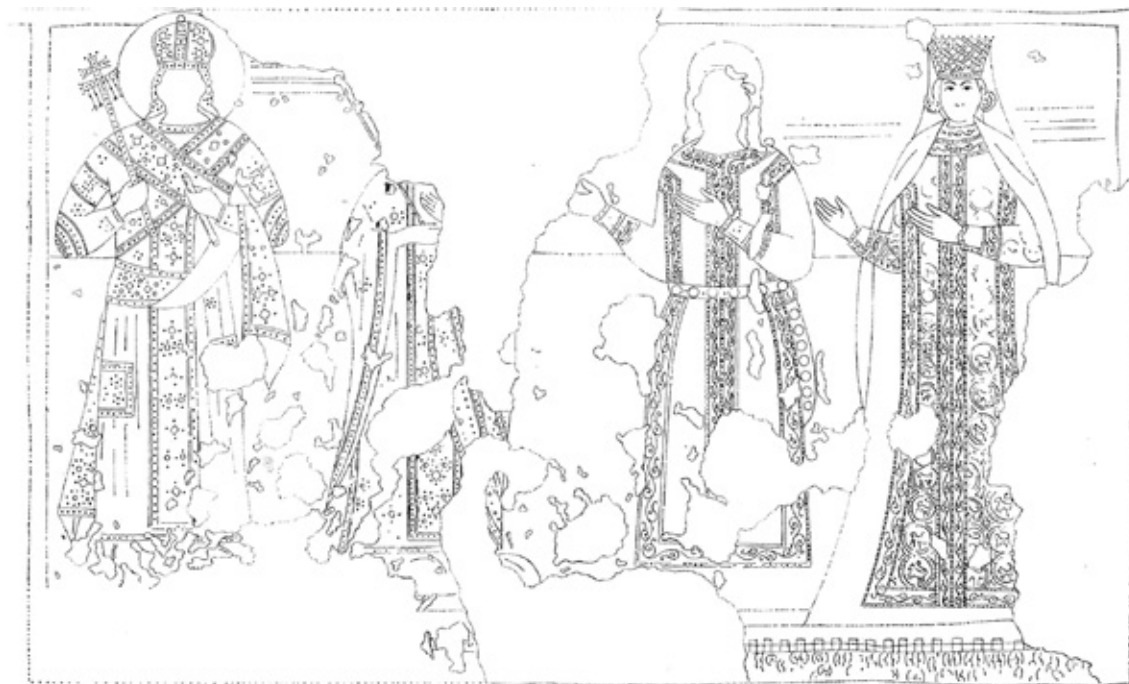
За време владавине цара Уроша (1355–1371) властела има важну и доминантну улогу у функционисању српске државе, а колико далеко је властелин могао да напредује у хијерархији најбоље показује пример племића Вукашина, који 1365. године постаје краљ и савладар цару Урошу. Приметан је већи број моћне властеле, како појединаца тако и читавих породица. Цар Урош, за разлику од својих претходника на престолу, није био превише заинтересован за подизање задужбина и није ни могао бити узор својој властели, која упркос овој чињеници и даље подиже приватне задужбине.

Након погибије краља Вукашина у Маричкој бици 1371. године и смрти цара Уроша исте године, као и напуштања престола цара Јована Уроша у Тесалији, престаје да постоји држава династије Немањића. Након њих одређеним територијама остају да владају српски властелини готово наредних деведесет година.

ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У ПРИПРАТИ БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ (ЦРКВИ СВЕТОГ СПАСА) У КУЧЕВИШТУ

Најстарији сачувани властеоски портрети у српском средњовековном сликарству налазе се у Богородичиној цркви, односно цркви Светог Спаса, у Кучевишту. Војислав Ђурић је први међу истраживачима заслужан за прво, поуздано датовање сликарства у XIV век; закључио је да је црква саграђена до 1330. године. Ктитори овог сликарства били су чланови властеоске породице Марена, Радослав и Владислава, док су ктитори сликарства у припрати војвода Дејан и његова супруга војводица Владислава. Сликарство припрате датује се, на основу сачуваних портрета краља Душана и краљице Јелене, у период између 1332. и 1337. године, јер у оквиру владарске композиције није приказан Душанов и Јеленин син Урош (Ђорђевић 1994: 115).

На јужном зиду припрате сачувани су портрети краља Душана, краљице Јелене и ктитора војводе Дејана и његове супруге војводице Владиславе, док су на северном зиду представљени Радослав, војводица Владислава и Марена са моделом храма који приноси Богородици са малим Христом (Расолкоска-Николовска 1985: 41–54, 41–42). Краљ Душан је приказан у фронталном положају. Обучен је у владарски сакос пурпурне боје који је украшен кружним украсима на лактовима и перибрахионима. Сакос пада равномерно са обе стране тела, без карактеристичног става на каснијим портретима где је најчешће истурен десни бок (Расолкоска-Николовска 1985: 42). На глави има затворену



Сл. 1. Кучевиште, припрата, јужни зид, краљ Душан, краљица Јелена, војвода Дејан и војводица Владислава, 1332–1337.

куну, камелавкион, украшену драгим камењем и бисерима, док му са стране падају бисерне препендулије. Скиптар у виду шестокраког крста држи у десној руци, а у левој акакију. Лорос, украшен бисерима и драгим камењем, укрштен је на грудима и то је један од најстаријих примера укрштеног лороса (дијадеме) на Душановим портретима. Први пут се појављује на портрету у пећкој лози Немањића, што ће се касније понављати на готово свим његовим портретима (Расолкоска-Николовска 1985: 42–43). У византијској уметности укрштени лорос приказиван је на одежди арханђела, старозаветних царева (Давид), цара Константина, а од средине XIV века и на представама Христа цара над царевима (Расолкоска-Николовска 1985: 43). Лик краља Душана у кучевишкој припрати је доста страдао у пожару у XV веку, као уосталом и целокупни живопис припрате. Не може се зато нешто више рећи о његовим карактеристикама. Између краљевског пара налазио се дужи натпис са владарском титулом, али се, нажалост, данас не може ништа прочитати ни разазнати (Расолкоска-Николовска 1985: 43).

Поред краља Душана, приказана је краљица Јелена, чији је лик најоштећенији. Она у десној руци држи скиптар украшен бисерима, док јој је лева рука положена на груди. Обучена је у пурпурну гранацу, богато украшену бисерима и драгим камењем, са дугим и широким рукавима. Обоје су највероватније стајали на црвеним јастуцима. Интересантно је да је испред њеног левог колена насликан „торакион” у облику штита.¹ „Торакион” ће се ретко појављивати на њеним каснијим портретима (краљица Јелена је са овим атрибутом приказана у Белој цркви каранској) (Вољодић 2006–2007: 143). Може се претпоставити да се представљање краљице Јелене са „торакионом”, као и краља Душана са укрштеним лоросом, доводи у везу са првим хришћанским царем Константином Великим и његовом мајком царицом Јеленом, који се приказују са овим истакнутим иконографским детаљима, али и са Душановим успешним освајањима и победом над Византинцима, као и склапањем мира са царем Андроником III, 26. августа 1334. године, и припајањем Прилепа, Охрида и Струмице српској држави. Могло би се самим тим и претпоставити да и живопис кучевишке припрате настаје управо након ових догађаја (Расолкоска-Николовска 1985: 44).

На западном делу јужног зида приказани су ктитори, војвода Дејан и војводица Владислава, како молитвено подигнутих руку упућују на краља Душана и краљицу Јелену, чиме се истиче њихов потчињени став према владару. Овакав вид композиције јединствен је у српском сликарству властеоских задужбина, јер ктитори, чланови породице, не прилазе патрону храма, већ директно владару, што је до сада једини сачувани овакав пример. Врло је вероватно да се приказани војвода Дејан може поистоветити са војводом Дејаном Мањком, који се помиње при продаји Стонског рта и Превлаке Дубровчанима 1333. године, а који је уједно имао важну улогу на двору и кога је краљ Душан изузетно поштовао (Ђорђевић 1994: 116).

Из свега наведеног долази се до закључка да је без обзира на оштећеност ликова краља Душана и краљице Јелене овај владарски портрет од изузетног значаја, јер је први сачувани портрет владарског пара у некој српској властеоској задужбини, као и због чињенице

¹ Термином „торакион” у науци се обележава завршни део задње траке лороса византијских царица који је везиван у висини струка или фиксиран на десном бедру, услед чега је у иконографији временом добио облик штита, вид. Вољодић 2002: 255–256.

да се први пут на портрету краљице Јелене (који је сачуван) појављује представа „торакиона”, док је портрет краља Душана један од првих његових сачуваних портрета на којима се појављује са укрштеним лоросом, што ће постати готово уобичајено на његовим потоњим портретима. Такође, треба истаћи и чињеницу да је ктиторски пар приказан поред владарског, што је једини такав сачувани пример у сликарству српске властеле.

ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У БЕЛОЈ ЦРКВИ КАРАНСКОЈ

Бела црква у Карану близу Ужица посвећена је Благовестима, задужбина је жупана Петра Брајана, властелина краља Душана, и његове породице. Жупан Петар Брајан заслужан је за подизање и осликавање цркве, али су и презвитер Георгије Медош, монах Јован, као и пратилац Георгија Медоша и монахиња којима нису сачувана имена, имали удела у подизању и осликавању цркве (Ђорђевић 1994: 140). Бела црква каранска саграђена је крајем четврте деценије XIV века, а осликана је између 1340. и 1342. године.

Све личности које су заслужне за подизање и осликавање Беле цркве каранске приказане су на живопису цркве. Портрети жупана Петра Брајана, његове жене Струје и њихове четири ћерке (могуће да су у питању три ћерке и син) налазе се на северном и западном зиду западног травеја. На јужном зиду западног травеја представљени су чланови породице Немањић, и то не само актуелни владар са супругом и наследником, него и његови славни преци, чиме се наглашава идеја прародитељства „српског отачаства” представљена у хоризонталној линији (Ђорђевић 1994: 110). Важно је истаћи да су они приказани на позадини црвене боје, која је у Византији сматрана симболом царске власти, на неки начин и изразом њене божанске природе и порекла.

Свети Симеон налази се на југозападном пиластру, Свети Сава, краљеви Милутин и Душан и мали дечак на јужном зиду, док је краљица Јелена приказана на западном зиду. Краљ Душан има куполасту круну, дивитисион и лорос који је пребачен преко леве руке, у њој држи акакију, а у десној крст. Његов лик је само делимично очуван и приказан је као млађа особа, крупних очију, кратких бркова и тек нарасле браде, док је натпис крај његове главе готово у потпуности страдао. У висини Душановог бедра налази се фигура малог дечака за кога се веровало да је његов син Урош. Ову представу је први запазио ужички протојереј Милутин Крстовић средином шездесетих година прошлог века, закључујући да је у питању мали Урош, Душанов син. Самим тим је и одбачено датовање живописа цркве у 1336–1337. годину, односно годину Урошевог рођења (Вољводић 2006–2007: 147–148). Гордана Бабић се посебно бавила изучавањем овог портрета, посветивши му и посебан рад „Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској” (1965) (Ђорђевић 1994: 269). Она датује живопис Беле цркве каранске у 1341–1342. годину, што је прихваћено у науци (Вољводић 2006–2007: 148). Фигура овог дечака је изузетно мала, једва уочљива, и налази се у углу травеја и нема одговарајућих аналогија у српској владарској уметности. Владарска деца су увек приказивана у увећаним димензијама, да би се нагласио њихов значај, што овде није случај. Међутим, недостатак нимба око главе приказаног дечака готово сигурно упућује на чињеницу да то није Урош, јер је још од XIII века устаљен обичај да се сви чланови породице Немањић приказују са нимбом без обзира на њихов статус. На самој фрески нису видљиви никакви трагови



Сл. 2. Бела црква каранска, западни травеј, југозападни пиластар Св. Симеон Немања, јужни зид Св. Сава, Свети краљ Милутин, краљ Душан, Урош?, 1340–1342.

венца или круне (Волводић 2006–2007: 148–149). Не зна се поуздано ни шта је овај дечак држао у руци. Могуће да су у питању скиптар, мач, копље или свећњак. Међутим, скиптар највероватније није у питању, јер сачувани фрагменти упућују да је дечак нешто држао у левој руци, а скиптар се готово по правилу носи у десној, а тако су приказани и краљеви Милутин и Душан, као и краљица Јелена на портретима у Каранској цркви. Такође се на основу сачуваних средњовековних портрета зна да су нижи дворски и државни достојанственици, као и некрунисани владарски синови, скиптар носили у десној руци (Волводић 2006–2007: 149). Претпоставља се да је у питању представа скиптроносца, свећоносца или копљоноше, који се појављују у пратњи српског владара, а не младог Уроша или Душановог полубрата Симеона Синеише. У прилог томе иде и чињеница да се дворски службеници и чланови дворске пратње у византијској и српској уметности знатно смањују у односу на владара. Тиме се наглашавала хијерархија достојанства у држави и узвишеност врховне власти (Волводић 2006–2007: 149–150).

Краљица Јелена приказана је на западном зиду. На глави има високу, отворену круну испод које се спушта вео са бисерима, а на ушима носи округле, бисерне обоце. Обучена је у тамноцрвену хаљину, у десној руци држи скиптар, док левом указује на свог супруга. Лик краљице Јелене је доста добро очуван и у многим детаљима је сличан



Сл. 3. Бела црква каранска, западни травеј, западни зид, краљица Јелена, Св. Марина која убија демона чекићем, 1340–1342.

портрету ктиторке Струје. Важно је истаћи да је међу инсигније краљице Јелене придодат и „торакион” у облику штита, који је прихваћен на српском двору управо у доба краља Душана (Волводић 2006–2007: 143–144). Поред краљице Јелене, налази се интересантна представа која је доста нетипична у српском сликарству – Света Марина која чекићем убија демона. Оваква иконографија свете појавила се у српској уметности први пут у Карану (Волводић 2006–2007: 140).

Владарски портрети у Белој цркви каранској углавном су типични по иконографији и инсигнијама са којима се представљају краљ Душан и краљица Јелена и на осталим портретима. Оно по чему се ови портрети истичу међу осталима јесте и присуство осталих, славних чланова династије Немањић, Светог Симеона, Светог Саве и Светог краља Милутина. Они су заједно са актуелним владаром краљем Душаном приказани на црвеној позадини. Оваквом хоризонталном представом чланова породице Немањић наглашава се и њихов континуитет у владању и идеја прародитељства, која сеже до великог жупана Стефана Немање, овде приказаног као монах Свети Симеон. Загонетна је представа малог дечака представљеног у висини колена краља Душана, за кога се веровало да је његов син краљ Урош, који би имао око пет година на овом портрету. Међутим, због недостатака

нимба, круне, венца или било каквих других инсигнија власти, на основу којих би се могло наслутити да је реч о Душановом сину Урошу, доводи се у питање идентитет представљене особе, која би могла бити дворски службеник, односно члан дворске, владарске пратње, који је уједно могао бити можда и син ктитора ове цркве, жупана Петра Брајана.

ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У БОГОРОДИЧИНОЈ ЦРКВИ У ДОБРУНУ

Црква у Добруну, посвећена Благовестима, задужбина је жупана Прибила, који је саградио наос, док је његов син жупан Петар, као монах Јован, заслужан за подизање припрате и њено осликавање. До овог закључка се може доћи на основу сачуваних портрета, али и натписа који се налазио изнад улаза у припрату, а помиње имена жупана Прибила и његовог сина Петра, касније монаха Јована. Натпис је нажалост уништен, али је забележен датум који је био написан – 1. март 1343. године, када је вероватно и завршено живописање храма (ЂОРЂЕВИЋ 1994: 143).

На јужном зиду некадашњег западног травеја припрате, а данашњег западног травеја цркве, налази се ктиторска композиција на којој је приказан жупан Прибил који држи модел храма у руци и приноси га фреско-икони Богородице са Христом (која је данас уништена), а следе га синови, такође са титулом жупана, Стефан и Петар.

На северном зиду налази се представа владарске породице, краља Душана, краљице Јелене и Уроша. Приказани су у фронталном ставу, са нимбовима изнад глава. Краљица Јелена на глави има отворену круну, испод које пада вео на рамена. Обучена је у пурпурну гранацу са лоросом који је украшен бисерима и драгим камењем, док јој је лева рука положена на груди. Урош се налази између родитеља, и приказан је као већ велики дечак. На овом портрету није обучен идентично као отац, што ће бити случај на потоњим портретима. Одевен је у маслинастозелену хаљину и пурпурни огртач. Око паса има метални појас за који се држи десном руком, док му је лева положена на груди. Коса му је дужа и спушта се на рамена, док на глави има венац од бисера и драгог камења. Његов лик је највише оштећен. Краљ Душан на глави има куполасту круну са препендулијама које падају са стране. На себи има пурпурни сакос, док му је лорос пребачен преко леве руке у којој држи акакију, а десном држи крст. Лик је доста добро очуван. Раније су се налазили натписи крај краљице Јелене и краља Душана, али нису сачувани. Изнад лика младог Уроша насликан је сегмент неба из кога две руке Божије благосиљају владарску породицу (ЂОРЂЕВИЋ 1994: 144).

Раније се веровало да су представљене личности породица Твртка Котроманића или кнез Лазар, кнегиња Милица и њихов син Стефан. Међутим, утврђено је да су приказани владари краљ Душан, краљица Јелена и Урош, и да је дошло до овог закључка због погрешног читања натписа о настанку живописа, јер су ранији истраживачи читали годину 1383. (Радолчић 1996: 123).

Након низа различитих тумачења и мишљења, закључило се да је на добрунским фрескама приказан краљ Душан са породицом. Иконографија одговара уобичајеним Душановим и Јелениним портретима, пре свега одећа, као и круне које су типичне за овај владарски пар. З. Кајмаковић се у свом тексту, након што је утврђено да је приказана породица краља Душана, бави и проблемом датовања ове композиције, и одмах

одбацује могућност да је портрет настао након Душанове смрти и сматра да је портрет савремен. Могуће да је Урош заиста млађи него што делује на портрету у Добруну, јер су ликови деце увек приказивани старији него што заиста јесу. Кајмаковић даље истиче да лик краља Душана изгледа старије, ако се у обзир узме 1343. година и чињеница



Сл. 4. Добрун, западни травеј, северни зид, краљица Јелена, мали Урош, краљ Душан, 1343.

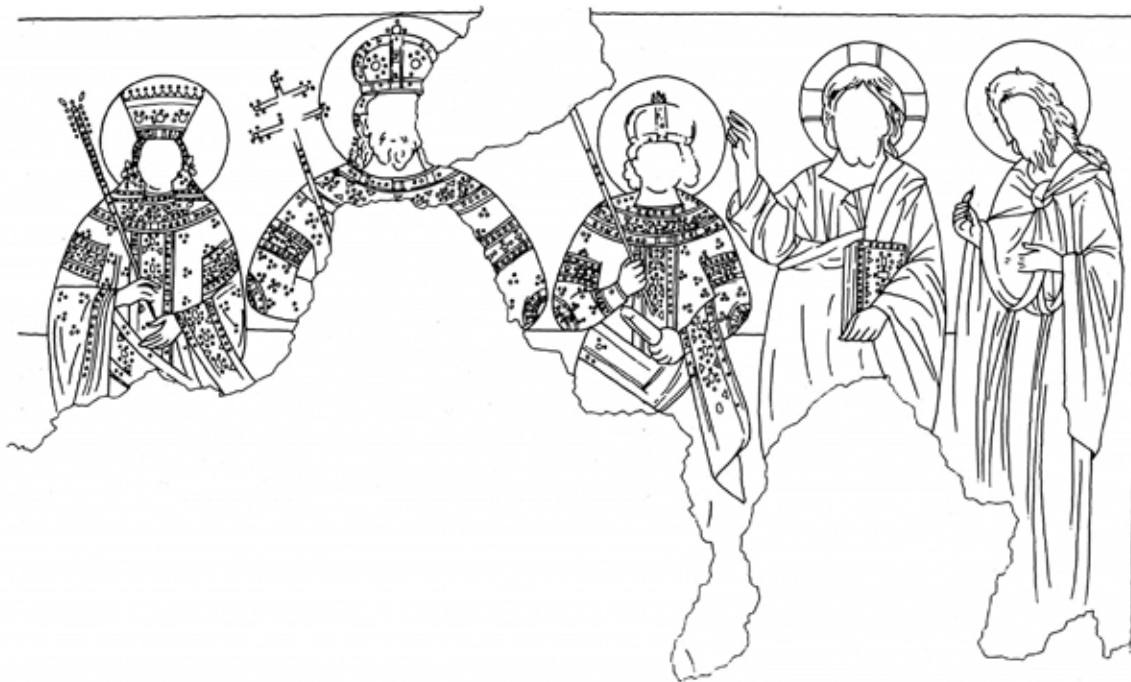
да је Душан тада имао 35 година (КАЈМАКОВИЋ 1965: 255). Могуће је да је добрунски сликар Душану дао црте краљева Милутина и Стефана Дечанског, самим тим да је Душанов портрет у Добруну настао пре него што је његов лик стекао иконографску традицију или да поменути сликар није био у прилици да види раније Душанове портрете, па се угледао на портрете његових претходника које је боље познавао (КАЈМАКОВИЋ 1965: 256). Вероватније да је у питању друга опција, јер је у питању локални мајстор који готово сигурно није био довољно упознат са савременим токовима у сликарству и ликом краља Душана, и зато се могу уочити неки елементи карактеристични за портрете ранијих владара из породице Немањић. Ово сликарство је доста рустично у третману цртежа, форме и колорита и зато се одликује јачом експресивношћу (КАЈМАКОВИЋ 1965: 257).

Након свега наведеног, са сигурношћу се може закључити да су представљене личности на северном зиду, некадашње добрунске припрате, краљ Душан, краљица Јелена и млади Урош. Већа је вероватноћа да су портрети настали 1343, него 1353. године, ако се има у виду да је живопис извео локални уметник у средини удаљеној од главних дешавања и да је уочљива и одређена доза архаичности у овом сликарству, а ту је и велика сличност са готово истовременим живописом Беле цркве каранске. Портрети краља Душана и краљице Јелене, тачније њихова одећа и положај у коме се налазе, слични су са њиховим потоњим портретима, док се једино разликује портрет младог Уроша у односу на његове касније портрете, јер је у Добруну приказан у другачијој одећи од свог оца краља Душана, што неће бити случај на осталим владарским представама.

ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У ЦРКВИ СВЕТОГ НИКОЛЕ У ЉУБОТЕНУ

Црква Светог Николе у Љуботену подигнута је 1336–1337. године. Изнад западног улаза у цркву налази се камени натпис у коме се спомиње име госпође Данице, односно да је она заслужна за подизање цркве. Осим ње у натпису се спомињу и њени синови, Бојко и Дмитар. Живопис је изведен највероватније око 1344–1345. године, што се закључује на основу портрета владарске породице, краља Душана, краљице Јелене и младог Уроша, као и по Урошевом узрасту (ЂОРЂЕВИЋ 1994: 145). Постоји могућност да госпођа Даница није учествовала у осликавању цркве, јер се на натпису изнад улаза у цркву она спомиње само као заслужна за подизање храма (РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА 1986: 50). Међутим, откривено је да се на западној фасади у јужној ниши налази портрет женске особе са моделом храма у руци који приноси Богородици са малим Христом, насликаним у централној ниши. Највероватније је у питању портрет госпође Данице као монахиње, јер се може утврдити да је реч о црквеном лицу (РАДУЛКО 2008: 104–105).

На северном зиду наоса налази се поприлично необична представа владарске породице. Краљица Јелена, краљ Душан и млади Урош приказани су у оквиру композиције скраћеног Деизиса уместо Богородице, док се крај њих налазе Христос и Свети Јован Претеча. Н. Кондаков и С. Радојчић су први запазили да је владарски портрет укључен у склоп Деизисне композиције (РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА 1986: 45). У средини се налази краљ Душан, који је приказан виши од осталих фигура, чак и од Христа. Владарска породица је приказана фронтално тако да изгледа као да не обраћа пажњу на Христа, који стоји поред Уроша и благосиља га, а самим тим и целу породицу. Свети Јован Претеча



Сл. 5. Љуботен, северни зид, краљица Јелена, краљ Душан, млади краљ Урош, Христос и Св. Јован Претеча у оквиру композиције скраћеног Деизиса, око 1344–1345.

стоји крај Христа, погнут и испружених руку, као у композицији Деизиса. Владарев лик је приказан већи у односу на свете фигуре, јер је тиме наручилац овог портрета желео да истаже и истакне поштовање према актуелном владару, величајући га и ласкајући му (Радолчић 1996: 57). Њихова лица су готово у потпуности уништена. Натписи уз ликове нису сачувани, али се крај Душанове главе може прочитати реч за коју се може рећи да означава титулу краља (Расолкоска-Николовска 1986: 45). Први су се овим портретима бавили А. Еванс, који их је датовао у време након Душановог крунисања за цара, и Миљуков, који је прочитао натпис краљ поред Душанове главе, али се није бавио датирањем живописа. Кондаков је једини говорио о овим портретима као краљевским портретима Душанове породице (Расолкоска-Николовска 1986: 45).

Оваква иконографија владарске породице, где се краљ Урош слика као пандан својој мајци Јелени, типична је за портрете из периода царства, тако да је то један од разлога каснијег датовања, тачније у време око 1348. године. Ипак, у прилог чињеници да су владарски портрети настали пре априла 1346. године говори остатак натписа крај Душанове главе који га означава као краља, тако да се овај владарски портрет у Љуботену датује највероватније у јесен 1345–1346. године (Расолкоска-Николовска 1986: 46).

Краљица Јелена је обучена у пурпурну гранацу украшену бисерима са дугим рукавима. Манијак и лорос, чији је задњи део пребачен преко леве руке, као и украси на рукавима, жуте су боје и богато украшени драгим камењем. На глави има високу, отворену

круну украшену смарагдима и бисерима, док на ушима има златне обоце. Краљица у десној руци држи скиптар украшен бисерима.

Краљ Душан је обучен у сакос тамнољубичасте боје, који је украшен бисерима, док на рукавима има перибрахоне. Око врата има богато украшен манијак, испод кога се спушта лорос, а задњи део је највероватније био пребачен преко леве руке. Лорос овде није укрштен, иако јесте на највећем броју његових портрета (Расолкоска-Николовска 1986: 48). На глави има високу, куполасту круну затвореног типа (камелавкион) са орфаносом и препендулијама, док у десној руци држи скиптар у виду шестокраког крста, богато украшеног бисерима. Лик краља Душана јако је оштећен, као и сви остали портрети у Љуботену.

Млади краљ Урош обучен је исто као отац, у тамни сакос украшен бисерима. На глави има затворену круну, истог типа као и Душанову, само што је у његовом случају орфанос на врху оивичен са пет бисера, уместо уобичајена три (Расолкоска-Николовска 1986: 48). У десној руци држи скиптар, док у левој, преко које је пребачен задњи део лороса, носи затворен свитак. Приказан је готово једнако висок као и краљица Јелена, иако је у тренутку живописања могао имати највише девет година (Расолкоска-Николовска 1986: 48). Ово преувеличавање није толико необично, јер су деца владара често приказивана већа и крупнија него што су у тренутку представљања заиста и била. Међутим, Урош је представљен крупнији и виши вероватно и због чињенице да се крај њега налази Христос који благосиља читаву владарску породицу, тачније приказана је представа Божанске инвеституре (Расолкоска-Николовска 1986: 48).

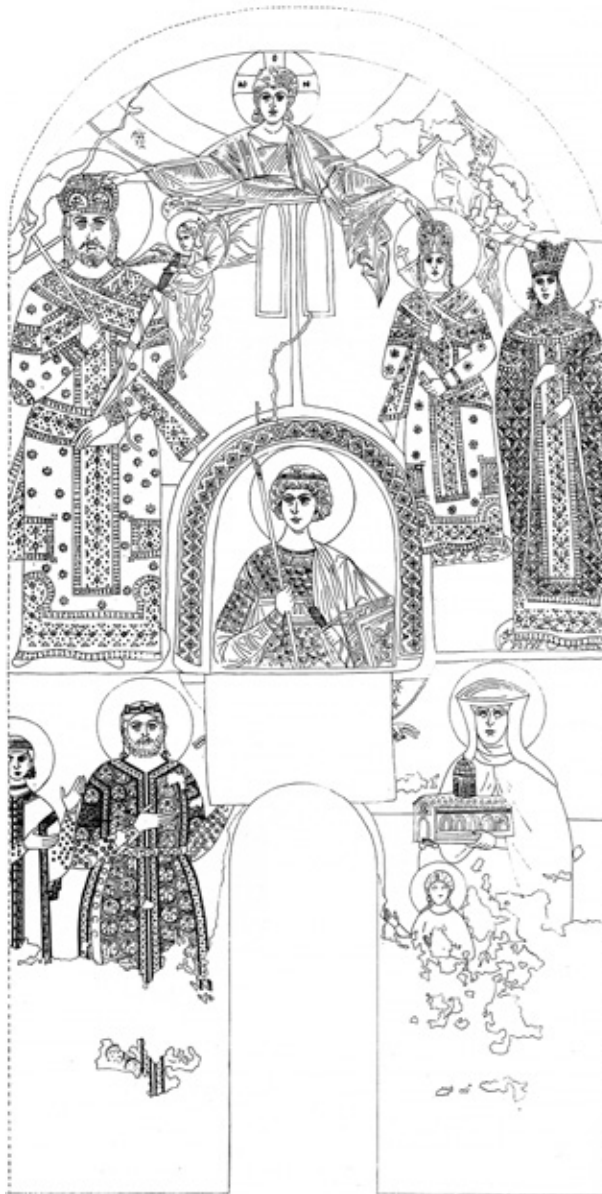
Христос је приказан фронтално, обучен у хитон и химатион. Десном руком благосиља владарску породицу, а у левој држи затворено јеванђеље украшено драгим камењем. Христос се налази баш поред Уроша, јер је Душан управо у времену настанка ове композиције истицао сина као јединог наследника на српском престолу. Идеја је очигледно била да Христос директно даје благослов будућем владару (Расолкоска-Николовска 1986: 49). Јован Претеча је приказан поред Христа, окренут према његовом лику. Обучен је у хитон и химатион, а у десној руци држи маслинову гранчицу, док му је лева рука испружена. До сада није позната ниједна оваква представа Јована Претече и овакав начин приказивања могао би се приписати сликару који је био склон ретким и необичним иконографским решењима (Расолкоска-Николовска 1986: 49). Сликареву склоност за необична иконографска решења нарочито истиче Војислав Ђурић (1974: 61). Душан је, иако сигниран као краљ, овде приказан између Јелене и Уроша, што ће касније бити уобичајено на његовим портретима након 1346. и крунисања за цара (Радужко 2008: 111–112).

Владарски портрети у Љуботену, тачније целокупна композиција, необични су и нетипични у српској средњовековној уметности. Краљ Душан, краљица Јелена и њихов син Урош приказани су у оквиру представе скраћеног Деизиса са Христом и Јованом Претечом, али без Богородице. Оваква врста представљања владарске породице није забележена у осталим српским средњовековним црквама и може се приписати жељи наручилаца ових фресака да се истакне да је Душанова власт благословљена од Бога, односно Христа лично, као и да се нагласи континуитет владавине династије Немањић и наследник српског престола, а то је будући млади краљ и цар Урош.

ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У ЦРКВИ СВЕТОГ ЋОРЂА У ПОЛОШКОМ

Црква Светог Ћорђа у Полошком подигнута је током четврте деценије XIV века, за шта је заслужан Јован Драгушин, брат од тетке краља Душана, уједно и син бугарског деспота Алтимира и деспотице Марине (Ћорђевић 1994: 147). За осликавање живописа заслужна је деспотица Марина, која је у то време већ постала монахиња Марија. Живописање је изведено између јесени 1343. и пролећа 1346, што се закључује на основу помена грчких земаља у Душановој титули (Ћорђевић 1994: 147). Иако се ни Јован Драгушин ни његова мајка не спомињу у Хиландарској повељи као ктитори цркве Светог Ћорђа у Полошком, на основу новооткривених портрета на западној фасади то се може закључити. Јован Драгушин није приказан са моделом храма у рукама, нити се крај његове представе налази било какав натпис који говори да је он ктитор цркве Светог Ћорђа, док је његова мајка као монахиња Марија приказана са моделом храма у рукама и поред ње се налази натпис који је означава као ктиторку (Павловић 2015: 112–113). Све ово упућује на закључак да је ктиторка цркве Светог Ћорђа у Полошком заправо монахиња Марија.

Изнад ктиторске композиције на западној фасади цркве представљена је владарска породица, тачније краљ Душан, краљица Јелена и млади Урош. За разлику од претходних владарских портрета и истицања хоризонталне поставке, овде је приказана Божанска инвеститура по светој вертикали – Христос, владар, велможа и његова породица (Ћорђевић 1994: 119). Из сегмента неба Христос Емануило полаже руке на круне Душана и Уроша и на тај начин их благосиља. Један анђеоло спушта у Душанову леву руку мач са корицама, док



Сл. 6. Полошко, западна фасада, горња зона Христос Емануило крунише краља Душана, младог краља Уроша и краљицу Јелену, доња зона ктиторска композиција, 1343–1345.

други полаже руку на круну краљице Јелене. Они стоје на пурпурним јастуцима са двоглавим орловима на црвеној позадини. У владарској иконографији Немањића ово је први пут да Христос непосредно ставља круну владару и његовом наследнику, Душану и Урошу. Много је био развијенији приказ инвеституре власти преко посредника, нарочито анђела и арханђела (Грозданов, Ћорнаков 1984: 92). Овај портрет краља Душана је један од његових најрепрезентативнијих, ако се у обзир узму величина фигуре и истицање владарских инсигнија. Приказан је у фронталном ставу, левом руком прихвата мач у висини појаса, док у десној руци, подигнутој испред груди, држи црвени крст (Грозданов, Ћорнаков 1983: 60). Душанов лик је изведен изузетно пажљивим и минуциозним потезима, очи су му крупне и широко отворене, брада му је кратка, бркови су танки, а коса је дужа и пада иза врата.

Кроз приказ владарских инсигнија истиче се Душанова моћ. На глави има куполасту круну, камелавкион, са препендулијама које падају са стране. Круна је нарочито репрезентативна са укрштеним обручима који ће се касније појавити и на Душановом портрету у припрати Леснова (Грозданов, Ћорнаков 1983: 61). Обучен је у тамнољубичасти сакос, а жути лорос је укрштен на грудима и пребачен преко леве руке. Током XIV века са овим атрибутутом сликани су Христос цар над царевима у композицији Небеског двора, цар Давид, као и арханђели Михаило и Гаврило (Грозданов 1980: 55, 105).²

Међутим, детаљ који свакако одступа од тадашњих Душанових портрета јесте представа анђела који му приноси мач и ставља га у корице које краљ држи у левој руци. Андре Грабар је у својој студији навео само један пример даривања мача владару који побеђује уз помоћ Божанске промисли. У питању је минијатура из Псалтира Василија II из око 1019. године (Грозданов, Ћорнаков 1983: 61–62). Представа краља Душана у којој прима мач од анђела може се довести у везу са Душановим значајним победама из 1343. године, и освајањем градова у јужној Македонији и Албанији, убрзо након чега је настао овај портрет.

На основу натписа на грчком језику уз портрет краља Душана у коме се наводи његова пуна владарска титула, може се датовати живопис цркве Светог Ћорђа у Полошком. Од пролећа 1343. па скоро до краја 1345. године, односно до проглашења царства, у Душановој титули се спомињу поред српских и грчке земље. Наводи се да је Душан автократор и набрајају се земље којима влада. Из овог натписа може се закључити да је живопис завршаван од средине 1343. до краја 1345. године (Грозданов, Ћорнаков 1983: 63).

На јужном крају зида западне фасаде насликани су портрети Уроша и краљице Јелене. Урош је приказан готово једнаке висине као и отац, како би Христос могао истовремено да благослови и њега и краља Душана. Представљен је у фронталном ставу, како у подигнутој десној руци држи црни крст, а у левој акакију. Обучен је готово идентично као и његов отац, а посебно се истиче укрштени лорос, који се појављује само на овом сачуваном Урошевом портрету. Једино се круна разликује од очеве. Она је затвореног типа са чеоним и вертикалним обручем, док се у доњем делу налази велики драги камен. Са стране се спуштају препендулије. Крај Урошевог лика налази се натпис, тачније навођење његове титуле на грчком језику пре проглашења царства. Урош се наводи

² О овоме вид. даље: Габелић 1998: 168, нап. 1211.

као краљ, али се изоставља титула самодршца, чиме се указује на разлику између врховног краља Душана и младог краља Уроша (Грозданов, Ћорнаков 1984: 88).

Поред Уроша, приказана је његова мајка краљица Јелена. Она је такође у фронталном ставу, левом руком придржава скиптар, док јој је десна рука подигнута у висини груди. На глави има високу, отворену круну и зракасте обоце. Одевена је у гранацу са дугим рукавима, украшену ромбовима са криновима. Вертикални лорос и манијак украшени су драгим камењем и бисерима. Њен целокупан изглед одаје утисак отмене жене префињених црта. Лице јој је бледо и уско, нос је танак и повијен на крају (Грозданов, Ћорнаков 1984: 89).

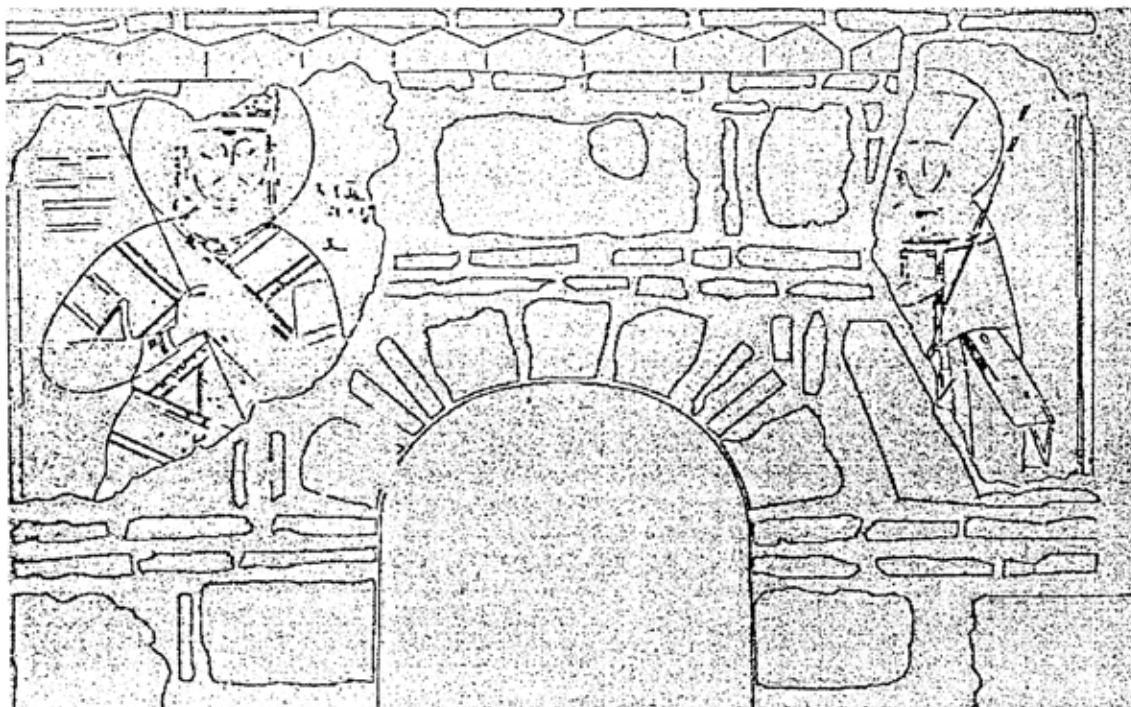
Владарски портрети краља Душана, краљице Јелене и младог Уроша својом до тада невиђеном монументалношћу и посебним наглашавањем и истицањем Христовог благослова и примања инсигнија од анђела као да најављују догађај који ће ускоро уследити – Душаново крунисање за цара 16. априла 1346. у Скопљу. Титула којом су Душан и Урош означени као автократор и краљ упућује на Византију и титулу автократора, односно самодршца, коју је носио најпре византијски цар. Слична представа владарске породице која је у вертикалној композицији приказана изнад ктитора и његове породице поновиће се и након Душановог проглашења за цара, у задужбини деспота Јована Оливера, припрати цркве Светог арханђела Михаила у Леснову.

ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У ЦРКВИ ВАВЕДЕЊА БОГОРОДИЧИНОГ У ЛИПЉАНУ

Богородичина црква у Липљану задужбина је непознатог властелина која се датује у средину XIV века. На северном зиду налази се представа ктитора, насликаног у оквиру фреско-иконе, највероватније Светог Николе (Ђорђевић 1994: 109). Интересантно је што је његова фигура доста умањених димензија у односу на светитељеву и што је истакнут молитвени, а не ктиторски чин.

Пре неколико година, откривени су владарски портрети на западној фасади цркве који су поприлично оштећени, али се ипак може рећи нешто више о њима. На основу владарске иконографије, највероватније су у питању портрети краља Душана и краљице Јелене, нарочито ако се зна да је управо краљ Душан између 1336. и краја 1344. године издао повељу којом се Богородичина црква у Липљану поклања хиландарском пиргу Хрусији (Вољодић 2012: 148–149). Није познато да ли је поред владарског пара био приказан њихов син Урош, тако да се ово сликарство датује након јула 1332. године када се Душан оженио Јеленом, а пре децембра 1355. године када је преминуо (Вољодић 2012: 155).

Владарски портрети су насликани северно и јужно од нише која се налази тачно изнад улаза у цркву. Упркос оштећености портрета, уочљиве су инсигније карактеристичне за српске владаре XIV века. Владар је одевен у сакос тамне боје, има укрштени лорос на грудима, док се на рукама назире остаци перибрахиона и епиманике. Лорос је вероватно био пребачен преко леве руке, али се не може видети да ли је владар у левој руци држао акакију, што је готово уобичајено на свим портретима краља, односно цара Душана, док се види да у десној руци носи скиптар. На глави има куполасту круну украшену бисерима, а са стране падају препендулије (Вољодић 2012: 143–144). Лице је доста



Сл. 7. Липљан, западна фасада портрети владара (вероватно краља Душана и краљице Јелене), средина XIV века, цртеж Н. Крстића

оштећено, али се може закључити да се око главе налази нимб, који је карактеристичан за српске владарске портрете још од средине XIII века (Радочић 1996: 77).

Насупрот овом портрету са северне стране, на јужној страни од улаза налази се портрет владарке. Обучена је у гранацу са широким рукавима, док се на предњем делу лороса налази оковратник украшен бисерима. Владарка у левој руци држи скиптар, док у десној држи палмину гранчицу коју је положила на груди, као да је у молитвеном ставу. На глави има отворену круну, што је карактеристично за источнохришћанске владарке у епохи Палеолога (Волводић 2012: 144). Такође има нимб око главе, а на ушима се могу видети остаци минђуша, обоца.

Да су у питању портрети краља Душана и краљице Јелене може се закључити на основу следећих чињеница. Укрштени лорос у облику латиничног слова Х који је приказан на овом портрету, јавља се на портретима српских владара од времена краља Стефана Дечанског, а најчешће на портретима његовог сина Душана. Делимично сачувани лик својим карактеристикама, односно широким лицем и кратком брадом и брковима, упућује на краља Душана, јер је он тако приказиван, за разлику од његовог оца Стефана Дечанског који је имао дугачку браду, као и Душанов син Урош. Такође, овде је насупрот владара приказана владарка, што није било типично за портрете Стефана Дечанског, који је сликан са својим наследником, сином Душаном, као ни за портрете Душановог сина, цара Уроша, који такође није био приказиван са супругом (Волводић 2012: 145).

На западној фасади Богородичине цркве у Липљану су на основу свега наведеног готово извесно приказани краљ Душан и краљица Јелена. Треба истаћи и да се представа владара и владарке на фасади, односно крај улаза у цркву, најчешће у другој зони, јавља управо од времена владавине краља Душана. Неколико владарских портрета на фасади цркве јавља се и у периоду након Душанове владавине. За време владавине краља Душана јавља се и пракса да је фигура владара виша од фигуре владарке, што је видљиво на готово свим портретима овог владарског пара. Оно што такође иде у прилог чињеници да је у Липљану насликан краљ Душан јесте и повеља којом Богородичину цркву у Липљану поклања хиландарском пиргу Хрусији. Повеља се датира у период између 1336. и 1344. године, али се не спомиње ко је ктитор ове цркве. Упркос овоме, датовање владарских портрета на фасади цркве у Липљану хронолошки је одређено доста широко и смешта се у период између Душанове женидбе Јеленом јула 1332. и његове смрти 20. децембра 1355. године (Војводић 2012: 149). Због недостатка натписа и оштећености портрета, као и због чињенице да се не зна да ли је можда заједно са родитељима био насликан и млади краљ Урош, не може се утврдити прецизност датовања.

ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У ПРИПРАТИ ЦРКВЕ СВЕТОГ АРХАНЂЕЛА МИХАИЛА У ЛЕСНОВУ

Црква Светог арханђела Михаила у Леснову најмонументалнија је властеоска задужбина из XIV века, у којој су осим ктиторских портрета деспота Јована Оливера, његове супруге Ане Марије и њихових синова, сачувани и владарски портрети цара Душана и царице Јелене. Јован Оливер је цркву подигао 1340–1341. године као велики војвода, док је осликана 1346–1347. када је био севастократор. Изнад западног улаза налази се камени натпис у коме је исклесано да је црква подигнута „у дане Стефана краља”. Управо у периоду осликавања, црква Светог арханђела Михаила у Леснову 1347. године постаје седиште новоосноване Злетовске епископије. Након добијања титуле деспота, Јован Оливер 1349. године подиже и осликава припрату, о чему сведочи натпис „за царевања Стефана и Јелене и њиховог сина Уроша” (Ђорђевић 1994: 22, 122).

На северном зиду припрате приказана је вертикална композиција слична оној у цркви Светог Ђорђа у Полошком. Цара Душана, царицу Јелену и младог краља Уроша из сегмента неба благосиља Христос, који спушта две круне на царску породицу, тако да је у питању представа Божанске инвеституре владара, али се његов благослов спушта и на ктитора и његову породицу. Испод владара, приказани су деспот Јован Оливер, деспотица Ана Марија и њихови синови Крајко и Дамјан. Цар Душан је приказан у средишту композиције, док се са његове десне стране налази царица Јелена, а са леве Урош. У Добруну и Полошком Урош је насликан између родитеља, али је овде представљен као пандан мајци Јелени (Радојчић 1996: 56). Горње фигуре Јелене, Душана и Уроша одговарају доњим Марији, Јовану Оливеру и Крајку. Сви су приказани у готово идентичним ставовима и са нимбовима, али је уочљива разлика између царског и деспотског пара која је истакнута царским орнатом и царским инсигнијама на Душановом и Јеленином портрету, као и пурпурним јастуцима са двоглавим орловима на којима стоје (Ђорђевић 1994: 122).

Представа цара Душана у Леснову његов је најмонументалнији сачувани портрет. Приказан је у фронталном ставу како стоји на пурпурном јастуку са златним, двоглавим орловима. Одевен је у тамномрки сакос са укрштеним лоросом на грудима, који је украшен бисерима и драгим камењем³ (Габелић 1998: 168). Душан у левој руци држи акакију, а десном подиже крст прекривен бисерима и драгим камењем. Дивитисион је украшен кружним цветовима од бисера, а такође се на портрету истичу перибрахioni, кружни нашивци на лактовима (види се само на десној руци), као и крстолике апликације на бедрима. На глави има куполасту круну са орфаносом и препендулијама које падају са стране. Лик је у потпуности очуван, делимично идеализован са широко отвореним, крупним очима, погледом који је подигнут ка небу и који подсећа на поглед касноримских царева, чак и на поглед Христа (Радољчић 1996: 56).⁴ Лик показује владареву продуктољивност и може се рећи да је присутна његова идеализација, али и реалне, портретске особености. Уз Душанов лик стоји натпис на српскословенском језику: „Стефан у Христа Бога благоверни цар всем самодержац српске и поморске земље и грчке” (Ђорђевић 1994: 122–124). Натпис је непотпун, али је изузетно значајан јер наводи титулу самодршца, односно аутократора.

Царица Јелена приказана је десно од цара Душана, такође у фронталном положају како стоји на пурпурном јастуку са двоглавим орловима. Она у десној руци држи скиптар богато украшен бисерима, док је леву положила на груди. Одевена је у црвену граицу украшену тролистима у срцоликим медаљонима. На манијаку, лоросу и перибрахioniма су бисери и драго камење, као и на отвореној, зупчасто завршеној круни. Са бочних страна круне спушта се низ бисера, док јој се на ушима налазе округле обоце. Мрежасти вео јој пада на рамена. Њен лик одликују благ поглед, мале и стиснуте усне, бадемасте очи и дужи и шпицастији нос (Ђорђевић 1994: 160). Ове карактеристике виде



Сл. 8. Лесново, припрата северни зид горња зона царица Јелена, цар Душан, доња зона деспотица Марија Ливерина, деспот Јован Оливер, 1349.

³ Ауторка истиче сличност између представе Светог цара Константина и цара Душана.

⁴ Вид. и Габелић 1998: 168, нап. 1221.



Сл. 9. Лесново, припрата, цар Душан, 1349.



Сл. 10. Лесново, припрата, царица Јелена, 1349.

се и на осталим Јелениним портретима, иако је њен лик сличан портрету ктиторке, деспотице Марије Ливерине. Делимично изједначавање ликова властелинки са ликом владарке, краљице и царице Јелене уочио је Милан Кашанин (Ђорђевић 1994: 105). Поред њеног лика налази се натпис на грчком језику: „Јелена у Христа Бога благоверна царица” (Ђорђевић 1994: 122). Од портрета Душановог и Јелениног сина Уроша нажалост није сачувано ништа осим дела нимба, на основу кога се закључује да је био у висини Душанових рамена.

Портрет цара Душана у Леснову његов је најпознатији и најмонументалнији сачувани портрет. Он је увек прва асоцијација када се помисли на његов лик и вероватно најчешће репродукован његов портрет, који је уједно и готово извесно најбоље очуван. Осим типичних владарских инсигнија и одеће у коју је одевен, са нарочито доминантним укрштеним лоросом, истиче се његов лик који је урађен изузетно префињеним, пажљивим и минуциозним покретима који одају готово идеалан, продуховљени лик владара, са очима које гледају у небеса и Христа који га лично крунише и потврђује његову богомизабрану владавину.

ВЛАДАРСКИ ПОРТРЕТИ У ЦРКВИ СВЕТОГ НИКОЛЕ У ПСАЧИ

Црква Светог Николе у Псачи задужбина је властелина Влатка и подигнута је до 1355. године, када је цар Душан потврдио Влатково прилагање своје задужбине манастиру Хиландару. Наручиоци живописа су севастократор Влатко и кнез Паскач, а сликарство се на основу портрета цара Уроша и Урошевог савладара краља Вукашина датује између 1365. године, када Вукашин добија титулу краља и постаје Урошев савладар и 1371. године, када Вукашин гине у Маричкој бици а цар Урош умире у децембру исте године (Ђорђевић 1994: 172).

На јужном зиду западног травеја (условно речено припрате) насликана је ктиторска композиција на којој су приказани севастократор Влатко и кнез Паскач са својим супругама и децом, док је на северном зиду насликан владарски портрет цара Уроша и краља Вукашина поред којих су Свети цар Константин и Света царица Јелена.

Цар Урош приказан је виши од осталих фигура. Фронталног је става, одевен је у тамнољубичасти дивитисион, украшен кружним украсима на лактовима и перибрахионима. Лорос, који је пребачен преко леве руке, као и манијак, такође је богато украшен бисерима и драгим камењем. У десној руци држи крст, а у левој акакију. На глави има



Сл. 11. Псача, западни травеј, северни зид, Св. Јелена и Св. цар Константин, цар Урош, краљ Вукашин, 1365–1371.

затворену, куполасту круну са препендулијама које падају са стране. Цар Урош стоји на црвеном јастуку. Лик је добро очуван, једино су очи оштећене. Коса му је дуга и риђа и пада у увојцима на леђа и испред груди. На основу старих фотографија зна се да је натпис поред цара Уроша био на српскословенском језику, садржине: „У Христа Бога благоверни цар Урош”, а поред Вукашина: „краљ Вукашин” (Ђорђевић 1994: 173). Лик цара Уроша је први пут у Псачи приказан као крупан човек, са дугачком косом, брковима и брадом. Сликара који је живописао фреске у Псачи истиче склоност ка портретисању и готово извесно је Урошев портрет аутентичан (Расолкоска-Николовска 1995: 43). Цар Урош је, посматрајући целокупну фигуру, био свестан своје моћи, и његов портрет је приказан репрезентативно, својом величином одскаче од других фигура, по узору на портрете његовог оца краља и цара Душана (Радољчић 1996: 61).

Постоји могућност да се поред цара Уроша првобитно налазила нека друга личност. На основу истраживања из 1984. године, дошло се до закључка да је то сигурно био неко из владарске породице, због важности места на коме је та особа била приказана, као и да је та особа такође имала нимб изнад главе и да је стајала на црвеном јастуку. Могуће је да је реч о представи Урошеве мајке, царице Јелене, као монахиње Јелисавете (Расолкоска-Николовска 1995: 41). Због тамноплаве боје одеће, царица Јелена је могла бити приказана у монашкој хаљини. Она се замонашила убрзо након смрти цара Душана, а чин замонашења обављен је 24. априла 1356. године у недељу на Ускрс и празник Свете Јелисавете (Расолкоска-Николовска 1995: 41). Горњу границу свакако одређује портрет краља Вукашина, односно у питању је период између 1365. и 1371. године. Портрети цара Уроша и могуће његове мајке Јелене као монахиње Јелисавете могли би се датовати у размаку између маја 1356. и краја 1360. године (Расолкоска-Николовска 1995: 41). Такође, новим датовањем портрета у Псачи, закључује се да је овај портрет старији од Урошевог портрета са фасаде параклиса Светог Ђорђа у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, који се датује у 1364–1365. годину и уједно је једини сачувани портрет цара Уроша као владара за време његовог живота, уз Псачу (Расолкоска-Николовска 1995: 42–43).

Портрет краља Вукашина је нижи и ужи од Урошевог, како због истицања цареве фигуре, тако и због недостатка простора. Краљ Вукашин је обучен скоро идентично као и цар Урош. Такође има нимб око главе, одевен је у тамнољубичасти сакос, манијак, лорос који је пребачен преко леве руке, перибрахионе. У десној руци држи крст, у левој акакију. На глави има куполасту круну са препендулијама. Једина разлика је у украсу на сакосу, јер је Вукашинов украшен розетама које чине само мали бисери, док је код Уроша средишњи бисер у розетама већи. Вукашин на лактовима нема округле златне украсе, за разлику од Уроша. Крст који Вукашин држи у руци сликан је и на старом и на новом малтеру. Доњи део фигуре је лошије сачуван, али се види да су Вукашинове ноге прекривене дивитисионом, тако да се не зна да ли и он стоји на пурпурном јастуку. Портрет краља Вукашина у Псачи његов је најстарији сачувани портрет, а насликао га је исти, главни сликар живописа. Јасно су уочљиви исти сликарски потези и идентична склоност ка стилизацији у обради косе, браде и бркова (Расолкоска-Николовска 1995: 49–50).

Владарски портрети у цркви Светог Николе у Псачи од изузетног су значаја из неколико разлога. Ово је један од само два сачувана портрета цара Уроша, као владара, настао за време његовог живота. Чињеница да је крај њега насликан његов савладар

краљ Вукашин, а не његова супруга – како је било уобичајено на портретима његовог оца Душана, свакако да указује на тадашње стање у српској држави и жељу ктитора да се легитимни владар и његов савладар прикажу насупрот ктиторске композиције. Зна се да је фигура краља Вукашина насликана касније од фигуре цара Уроша и да се ту раније можда налазила представа Урошеве мајке царице Јелене као монахиње Јелисавете. Могуће да је то била првобитна жеља ктитора, коју је вероватно подржао цар Урош, поготово што су поред Урошевог и могућег портрета његове мајке насликани портрети првог хришћанског цара Константина Великог и његове мајке Јелене. Портрети српских владара представљени су као пандан Константину Великому и његовој мајци, који су били главни идеал и узор готово свим источнохришћанским владарима. Угледање на њих истиче се и идентичном одећом у коју су одевени цар Константин и цар Урош.

ЗАКЉУЧАК

Владарски портрети значајни су за историју уметности, нарочито средњовековну, из више разлога. На основу њих сазнајемо како су се владари одевали, ко су им били узор, односно на кога су се угледали. Од средине XIII века, српски владари преузимају одећу и инсигније византијског цара. Они су на тај начин приказани као ктитори, најчешће са моделом храма, у својим задужбинама, док су у задужбинама српске властеле приказани наспрам ктиторске композиције или изнад ње. Најважније је истаћи да се владарским портретима у властеоским задужбинама описује савремена друштвена реалност, али се наглашава и ктиторов индивидуалан однос према њима. Кроз њихове портрете можемо сазнати нешто и о самој властели. Они сами одлучују на који начин ће владарска породица бити представљена и како ће кореспондирати са ктиторским портретом. Такође, кроз ове портрете сазнајемо и о главним сликарским токовима тога времена, мада неке властеоске цркве, пре свега Бели цркву каранску и Добрун, одликује слабије сликарство, које заостаје за оним у јужнијим деловима српске државе. Владарским портретима властела исказује своју покорност према владару, али и врло често указује на чињеницу да су владари често издавали повеље у којима су те задужбине биле поклоњене или припојене неком владарском храму.

Владарски портрети су најчешће приказивани у западном травеју цркве у припрати или на западној фасади цркве. Могу се издвојити три типа владарских портрета у властеоским задужбинама. Најчешће је владарска породица приказана у хоризонталној поставци наспрам ктитора и његове породице, као што је случај у Карану, Добруну и Псачи. Међутим у припрати Богородичине цркве у Кучевишту, владарски пар и ктитори су приказани једни поред других и то је једини овакав сачувани пример у српским властеоским задужбинама. Вертикална поставка у којој је владар са својом породицом приказан изнад ктитора и његове породице насликана је у цркви Светог Ђорђа у Полошком и припрати Леснова. Овде се владарска породица, коју благосиља и крунише Христос, налази изнад ктитора и његове породице. Јасно се могу издвојити три основна нивоа власти. Христос је свакако најважнији у овој хијерархији и он актуелном владару Душану даје моћ и благослов уз помоћу којих ће успешно владати на земљи. Владар затим ту власт дели са својим савладарем и супругом, али се она делимично преноси и

на властелу. Властела је управо кроз своје задужбине и овакве композиције изражавала и своје учешће у идеалном устројству власти (Вољводић 2006: 251–256). Оваква вертикална поставка жели да истакне чињеницу да Душан добија директну власт од Бога, али се њоме и наглашава хијерархијска структура: Христос–владар–властела.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАБИЋ, Гордана. „Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској.” *Зоџраф* (BABIĆ, Gordana. „Portret kraljevića Uroša u Beloj crkvi karanskoj.” *Zograf*) 2 (1965): 17–19.
- ВОЉВОДИЋ, Драган. *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*. (Докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет (VOJVODIĆ, Dragan. *Idejne osnove srpske vladarske slike u srednjem veku*. (Doktorska disertacija). Beograd: Filozofski fakultet), 2006.
- ВОЉВОДИЋ, Драган. „О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке.” *Зоџраф* (VOJVODIĆ, Dragan. „O živopisu Bele crkve karanske i suvremenom slikarstvu Raške.” *Zograf*) 31 (2006–2007): 135–152.
- ВОЉВОДИЋ, Драган. „Укрштена дијадема и ‘торакион’. Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку.” У: МАКСИМОВИЋ, Љубомир, Нинослава Радосевић, Е. Радловић (ур.). *Трећа југословенска конференција византолога*. Београд–Крушевац: Византолошки институт САНУ – Народни музеј Крушевац (VOJVODIĆ, Dragan. „Ukrštena dijadema i ‘torakion’. Dve drevne i neuobičajene insignije srpskih vladara u XIV i XV veku.” U: MAKSIMOVIĆ, Ljubomir, Ninoslava Radošević, E. Radulović (ur.). *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*. Beograd–Kruševac: Vizantološki institut SANU – Narodni muzej Kruševac), 2002, 255–256.
- ВОЉВОДИЋ, Драган. “Newly discovered portraits of rulers and the dating of the oldest frescoes in Lipljan.” *Зоџраф* 36 (2012): 143–155.
- ГАБЕЛИЋ, Смиљка. *Манастир Лесново*. Београд: Стубови културе (GABELIĆ, Smiljka. *Manastir Lesново*. Beograd: Stubovi kulture), 1998.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан. *Охридско зидно сликарство XIV века*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду (GROZDANOV, Svetan. *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu), 1980.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан, Димитар Ћорнаков. „Историјски портрети у Полошком (I).” *Зоџраф* (GROZDANOV, Svetan, Dimitar Ćornakov. „Istorijski portreti u Pološkom (I).” *Zograf*) 14 (1983): 60–67.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан, Димитар Ћорнаков. „Историјски портрети у Полошком (II).” *Зоџраф* (GROZDANOV, Svetan, Dimitar Ćornakov. „Istorijski portreti u Pološkom (II).” *Zograf*) 15 (1984): 85–93.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан, Димитар Ћорнаков. „Историјски портрети у Полошком (III).” *Зоџраф* (GROZDANOV, Svetan, Dimitar Ćornakov. „Istorijski portreti u Pološkom (III).” *Zograf*) 18 (1987): 37–43.
- ЋОРЂЕВИЋ, Иван М. *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду (ĐORĐEVIĆ, Ivan M. *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu), 1994.
- ЋОРЂЕВИЋ, Иван М. „Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту.” *Зборник за ликовне уметности* (ĐORĐEVIĆ, Ivan M. „Slikarstvo XIV veka u crkvi Sv. Spasa u selu Kučevištu.” *Zbornik za likovne umetnosti*) (1981): 77–108.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј. *Византијске фреске у Југославији*. Београд: Југославија (ĐURIĆ, Vojislav J. *Vizantijske freske u Jugoslaviji*. Beograd: Jugoslavija), 1974.
- КАЈМАКОВИЋ, Здравко. „Живопис у Добруну.” *Старинар* (KAJMAKOVIĆ, Zdravko. „Živopis u Dobrunu.” *Starinar*) XIII–XIV (1965): 251–260.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Драгиша. *Средњовековни град и манастир Добрун*. Београд–Прибој: Дерета (MILOSAVLJEVIĆ, Dragiša. *Srednjovekovni grad i manastir Dobrun*. Beograd–Priboj: Dereta), 2006.
- ПАВЛОВИЋ, Драгана. „Питање ктиторства цркве Светог Ћорђа у Полошком.” *Зоџраф* (PAVLOVIĆ, Dragana. „Pitanje ktitorstva crkve Svetog Ćorđa u Pološkom.” *Zograf*) 39 (2015): 107–118.
- РАДОЉИЋ, Светозар. *Портрети српских владара у средњем веку*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (RADOJIĆ, Svetozar. *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1996.

- РАДУЛКО, Милан. „Живопис прочеља и линете јужног улаза Светог Николе у Љуботену.” *Зоџраф* (RADULKO, Milan. „Živopis pročelja i linete južnog ulaza Svetog Nikole u Ljubotenu.” *Zograf*) 32 (2008): 101–116.
- РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА, Загорка. „О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације.” *Зоџраф* (RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA, Zagorka. „O vladarskim portretima u Ljubotenu i vremenu nastanka zidne dekoracije.” *Zograf*) 17 (1986): 45–53.
- РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА, Загорка. „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка.” *Зоџраф* (RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA, Zagorka. „O istorijskim portretima u Psaci i vremenu njihovog nastanka.” *Zograf*) 24 (1995): 39–51.
- РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА, Загорка. „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту.” *Зоџраф* (RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA, Zagorka. „O ktitorskim portretima u crkvi Svete Bogorodice u Kučevištu.” *Zograf*) 16 (1985): 41–54.

Sofija V. Merenik

ROYAL PORTRAITS IN WALL PAINTINGS OF SERBIAN NOBILITY AT THE TIME OF THE NEMANJIĆ DYNASTY

Summary

The preserved wall paintings of Serbian nobility originate mainly from the period of the rule of King and Emperor Dušan (1331–1346, 1346–1355) and Emperor Uroš (1355–1371). Portraits of these rulers or their family members have been preserved in eight aristocratic endowments. These are: narthex of the Church of the Virgin in Kučevišće, the White Church of Karan, the Church of Our Lady in Dobrun, the Church of St. Nicholas in Ljuboten, the Church of St. George in the Pološko, the Church of the Virgin in Lipljan, the narthex of the Church of St. Archangel Michael in Lesnovo, and the Church of St. Nicholas in Psacha. In this paper, the mentioned portraits were analyzed iconographically, especially in relation to their location in the temple where they are presented, and in particular, the relation nobleman (ktitor) – ruler was investigated.

Keywords: royal portrait, Serbian rulers, Serbian nobility, iconography, royal insignia, King and Emperor Dušan, Queen and Empress Jelena, young King and Emperor Uroš.

ANDRIJANA I. GOLAC

Независни истраживач, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

The representation of Saint Nicholas the monk and former soldier in the Monastery of Zrze

ABSTRACT: The paper deals with the newly discovered image of St Nicholas the monk and former soldier from the main church of the Monastery of Zrze. Zrze is located near Prilep and was founded in the 14th century by the monk German. The oldest church, dedicated to the Holy Transfiguration, was probably decorated right after it was built. Unfortunately these earliest frescoes did not survive to this day. During the second half of the 14th century a nartex was added to German's church and painted in 1368/1369. This is the oldest remaining decoration in the church. The rest of the frescoes that adorned the nave and altar of the Holy Transfiguration church, that date back to the founder of Zrze – monk German – were probably badly damaged, so the painter Onuphrios Argitis was summoned to redecorate this part of the church. Sadly, much of these frescoes were also destroyed in the 18th century. But in what has remained of his work, we witness the brilliant Greek painter introducing yet another bold and original solution to one of his frescoes in this church and it hasn't been identified until now. It represents Nicholas the monk and former soldier, celebrated on the 24th of December. The Saint is depicted in a medallion in the second zone of the south nave wall. What makes his representation highly interesting is the three-headed snake that the painter has added to his ichonography. We haven't found any parallels for such a solution.

KEY WORDS: Zrze, Onuphrios Argitis, St Nicholas the monk and former soldier, three-headed snake.

The medallion that bears the image of *Saint Nicholas the monk and former soldier* hasn't been identified until now (Fig. 1). It is located among the medallions with busts of martyrs, in the second zone of the south wall of the nave in the main church of the Monastery of Zrze near Prilep (FYROM). It was painted in the 16th century by Onuphrios Argitis, during the

* golacandrijana@yahoo.com



Fig. 1. St. Nicholas the monk and former soldier, katholikon of Zrze, south wall of the nave, painter Onuphrios, 16th century. (Преподобни Никола монах и бивши војник, друга зона јужног зида наоса, манастир Зрзе, сликар Онуфрије, 16. век)

renewal of frescoes in the nave and altar of the Holy Transfiguration church (БАБИЋ 1980: 276-277; РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА 2004: 363).¹

The oldest frescoes in the Holy Transfiguration church were probably painted right after the church was erected, in mid 14th century, during the time of the church's founder, monk German (ЂУРИЋ 1969: 22; ЋОРНАКОВ 1971: 17-18; ИВКОВИЋ 1980: 68-81; РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА 2004: 349-354; ТОДИЋ 2011: 211-222).² However, these frescoes must have been badly damaged,

¹ Based on the Deesis row from the iconostasis of the church of Saint Nicholas in the village of Zrze, painted in 1535 and attributed by Boško Babić to Onuphrios, the author dated the frescoes from this church, as well as the ones from the main monastery church, to the time around the year 1535. See: Бабић 1980: 276. Onuphrios renewed the frescoes of the nave and altar of the Holy Transfiguration church, but unfortunately the frescoes of the vault and the highest zone of the nave were destroyed in the 18th century. See: РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА 2004: 367, inscr. № 28 (Rasolkoska-Nikolovska questions Babić's attribution of the Deesis row from the church of Saint Nicholas to Onuphrios, considering it to be the work of Jovan, the painter who decorated the Toplica monastery. See: РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА 2004: 363).

² Even though the narthex, built in addition to the main church, was decorated in 1368/1369, its frescoes were not repainted by Onuphrios. Instead, this is now the oldest remaining fresco ensemble in the church. A lot has been written



Fig. 2. Three headed snake, Etruscan tomb of the Infernal quadriga, Sarteano, second half of the 4th century.
(Троглава змија, Етрурска „Гробница подземне кочије”, Сартеано, друга половина 4. века)

because less than two centuries later, they were renewed by Onuphrios. But, even the renewed frescoes are now in very bad shape, especially the ones on the north and south wall of the nave and the ones in the higher zones. Only a few traces remain of the painted decoration of the vault.

The bust of the Holy Saint Nicholas, mentioned earlier, is depicted in a light blue medalion which turns lighter in colour as it expands and eventually ends in white. The Saint is represented as a man of mature age with brown hair and a short brown beard. He is dressed as a monk, wearing a brown gown and an ochre robe over it. The robe is fastened with a button placed on the saint's chest. He is wearing a red hood on his head, decorated with a big black cross in the front. The saint is shown with outstretched arms, the palm of his right hand turned towards the onlooker while holding a three-headed snake in his left (Fig. 1). He is grasping the snake just beneath its three heads which are turned away from him. It looks as though the animal had been depicted with three protruding tongues and three red crests on its heads, much

about this painted program, so we will mention only a few of the authors: Ђурић 1969: 22; Ћорнаков 1971: 17-18; Ивковић 1980: 68-81; Расолкоска-Николовска 2004: 349-354; Тодић 2011: 211-222.

like the one in the Etruscan tomb of the Infernal Quadriga in Sarteano – Fig. 2 (PIERACCINI 2016: 92-102; CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 203).³ The fresco is very faded in the area where the animal's heads are depicted and part of it, right above its tail, has fallen off, so it is difficult to conclude whether the snake has one body and three heads or if there are, in fact, three separate snakes, which is more likely.⁴

Although the inscription next to the saint is partially preserved, it can be fully reconstructed <O ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟ>ΛΑΟC Ο ΑΠΟ CΤΡΑ/ΤΙΟΤCΩΝ. Due to this reconstruction and the unusual detail of the three-headed snake in his hand, we are able to conclude that the saint in question is Saint Nicholas the monk and former soldier.⁵

The first reliably dated mention of the saint appears in the Greek *synaxarion* from the Synodal collection of manuscripts from the State Historical Museum in Moscow (Synod. 390).⁶ In 1295 this *synaxarion* was copied from an unknown source, created sometime around the middle of the 12th century (СЕРГИЙ 1901, I 323-333). At the end of the 13th, or during the first decades of the 14th century, the Vita of St. Nicholas the monk “τοῦ ἀπὸ στρατιωτῶ” was incorporated into an edition of the Synaxarion of the Constantinopolitan church (Paris, National Library, Paris. gr. 1582) (SEC 1902, XXXVIII, XL, 341²¹⁻⁵⁶, 343²⁹⁻³⁵; STEPHENSON, SHILLING 2011: 421-438). The Vita speaks of a young man who lived in the 9th century and was a member of the imperial army during the reign of Byzantine Emperor Nikephoros I (802-811). When the imperial army set out to war against the Bulgars in July 811, Nicholas, then a soldier, didn't travel with the rest of his army. For some reason, not mentioned in the Life of the Saint, he travelled alone, stopping to spend the night at an inn. During the night he was tempted three times by the innkeeper's daughter. Driven by lust, the young woman came to his room, trying to lure him into deadly sin. However, Nicholas rejected her advances, and for doing so his life was speared on the battlefield. The rest of the soldiers weren't as fortunate. It is said that the whole imperial army was killed at Pliska, on the 26th of July 811 (TREADGOLD 1997: 428-429; ОСТРОГОРСКИ 1998: 200; HALDON 2003: 15, 20, 29; SOPHOULIS 2012: 211-212).⁷

Namely, during the night before the battle, Nicholas had a dream in which he saw a “Mighty figure” that showed him the course of the battle between the Romans and Bulgars, the death of the whole Roman army and a single empty space on the field in which Nicholas

³ For snakes with “crests” and “beards” see: PIERACCINI 2016: 92-102. One of the many examples of the three-headed snake with a “crest” on each of its three heads can be found in the Etruscan tomb of the Infernal Quadriga in Sarteano, depicted in the second half of the 4th century BC. The snake is part of a fresco that represents the Etruscan daemon of death, Charun (Greek Charon), driving the deceased to the underworld in a quadriga, while the three-headed monster follows. For Charun see: CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 203.

<http://www.museosarteano.it/pagina4.php?linguanumero=2>

⁴ Even though it looks like the Saint is holding a snake that has one body and three heads, it seems as if its tail has three tips which would mean that the Saint is holding three and not one animal.

⁵ In scientific literature, until now, the representation of St. Nicholas the monk has only been referred to as ‘an unidentified saint’. See: БАБИЊ 1980: 272; РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА 2004: 361-362; МИТРЕВСКИ 2009: 60-61.

⁶ For the life of St. Nicholas the monk see: НИКОДИМ 1819, I, 410-412; СЕРГИЙ 1901, II 393, III 519; SEC 1902: 341²¹⁻⁵⁶, 343²⁹⁻³⁵; ПОПОВИЊ 1977: 714-715; STEPHENSON, SHILLING 2011: 421-438.

⁷ Emperor Nikephoros I shared the fate of his army. It is said that he had lost his life in the battle at Pliska, against the Bulgars, on July 26th 811, after which the Bulgarian khan Krum made himself a drinking bowl from the emperors skull. See: TREADGOLD 1997: 428-429; ОСТРОГОРСКИ 1998: 200; HALDON 2003: 15, 20, 29; SOPHOULIS 2012: 211-212. For the drinking bowl made from emperor Nikephoros's skull see: SOPHOULIS 2012: note 233. In difference to these sources, the Life of St. Nicholas, written by Justin Popović, notes that Emperor Nikephoros managed to escape the battlefield with a small group of soldiers. On the matter see: ПОПОВИЊ 1977: 715.

would have been put to rest hadn't he resisted the triple temptation. According to his Life, in his dream, Nicholas saw himself standing in mid air while the "Mighty Figure" sat close by with his right leg crossed over the left one. While his legs were crossed this way, the Romans were winning the battle against the Bulgars. But, at one point, the "Figure" changed the position of his legs, crossing His left leg over the right one, which made the course of the battle change. With God's will the Bulgars won, leaving none of the Roman soldiers alive (SOPHOULIS 2012: 211-212). When the battle ended, the "Mighty Figure" asked Nicholas to tell him what he sees on the battlefield. The soldier replied that he sees the whole field covered with bodies of dead soldiers, and one empty space covered with grass and big enough for one man to lay in. Asked by the 'Figure' why he thinks this is so, Nicholas said that he doesn't know why, for he is an ignorant man. That is when the soldier learnt that the spot had been prepared for him to lay in, hadn't he rejected the innkeeper's daughters advances during the night at the inn (STEPHENSON, SHILLING 2011: 423).⁸ The "Mighty Figure" explained the miraculous salvation to Nicholas using these words: "When last night you shook off sensibly from you the triple-braided snake who wrestled you thrice into shameful intercourse and intended to kill you, know that you freed yourself from this slaughter.." (STEPHENSON, SHILLING 2011: 435). Rejecting the young woman three times and restraining himself from sinful lust, Nicholas saved his body and soul and was therefore summoned by the "Mighty One" to spend his life serving Him. So after this event, Nicholas left the army and retreated to a monastery where he spent the rest of his days serving God. Eventually he became a respectable father.

According to archbishop Filaret Gumilevsky, a reputable church historian and theologian from the 19th century, St. Nicholas was actually of Slavic and not Greek origin. As an argument for his statement, Filaret quotes part of the saint's Life in which it is said that Nicholas is going to war against the Bulgars with "his army", interpreting the words as a usual practise of Byzantine emperors to use hired troops in their war campaigns (ФИЛАРЕТ, СВЯТЫЕ ЮЖНЫХ СЛАВЯНЪ 1894: 310). However, the respectable hagiographer, archbishop Sergey Spassky, who lived in the 19th and at the beginning of the 20th century, opposed this point of view. He thought that Nicholas was actually Greek, supporting this claim with the Saint's Life found in the Greek *synaxarion* (mentioned earlier in the text), from 1295, whose primary source was thought to have entered the *synaxarion* right after it had originated, sometime around the mid 12th century (СЕРГИЙ 1901, III 519).

In the parable of Nicholas, the innkeeper's daughter, who tempted the soldier three times is referred to as τὸν τρίπλοκον ὄφιν or "the triple-braided snake" (STEPHENSON, SHILLING 2011: 422).⁹ This is probably what influenced painter Onuphrios to represent the saint with a three-headed snake in his hand. According to a version of the Synaxarion from the 17th century, the

⁸ Nicholas rejected the girl telling her that he wishes to remain pure as he leaves for battle against barbaric nations. This led some authors to believe that the point of the parable of Nicholas was to emphasize the moral purity of the soldier and of the army, too. See: STEPHENSON, SHILLING 2011: 423.

⁹ STEPHENSON, SHILLING 2011: 422, note 6. This phrase was also used for the Plataian tripod from Delphi, made in honour of the victory of the alliance of the Greek city-states against the Persian Empire, at the battle of Platea in the 5th century BC. The tripod was situated on top of a bronze column that ended with a carrier made in the shape of a three-headed bronze snake. The remains of this triumphal monument were taken to Constantinople by Emperor Constantine the Great and displayed at the hippodrome. See: STEPHENSON, SHILLING 2011: 433-434, note 47; RIDGWAY 1997: 374-379. In the Saint's Life published in Serbian by Justin Popović we also recognize the innkeeper's daughter in these words: 'The cunning snake that tried to force herself upon you three times..' (ПОПОВИЋ 1977: 714-715).

phrase “triple-braided snake” was changed to τὸν τρικεφαλὸν φηδην, or the “three-headed snake”. And even though the phrase wasn’t changed until the 17th century, painter Onuphrios must’ve been familiar with it, especially as it was in use in 16th century bestiaries in western Europe and was already well known in eastern Europe (STEPHENSON, SHILLING 2011: 433).

The image of the snake with a negative connotation has been known in art since antiquity (VINYCOMB 1906: 108, 113, 114). In Ancient Greece and also later, with the acceptance of Christianity, there were many stories of brave heroes, deities and later saints who fought snake-like creatures that were symbols of evil, in many cases connected with Hade’s underworld. Greek mythology is full of stories about fearless heroes battling snakes, like the one depicting the battle between the mythical creature Python and Apollo. Python was a much feared snake that Apollo killed in order to build himself a shrine in Delphi (CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 445; DOWDEN 2005: 68). There is also the story of Heracles and the Lernean Hydra, a monstrous serpent with nine heads (VINYCOMB 1906: 96-97; CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 214-215); Heracles and the hundred-headed snake-like monster Ladon that guarded the golden apples of Hesperides (CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 306); Perseus and Medusa, the monster with live snakes covering its head (VINYCOMB 1906: 103-104; CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 181-182). There are also many myths in which snakes are used as weapons in the hands of vengeful deities, like the story of Heracles and Hera who, driven by jealousy, sent two snakes to kill the hero when he was still a baby in his crib. But even at that age, Heracles showed incredible strength and strangled the two snakes (CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 214). Out of jealousy that Leto is about to give birth to Zeus’s twins, Hera sent Python to kill his mistress. However, Leto managed to

escape the snake and give birth to twins Artemis and Apollo who killed Python in Delphi four days after he was born. After he defeated the beast, Apollo organized the Pythian games, held every nine years, to commemorate his triumph (CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 316). Probably even more famous is the story of Apollo’s priest, Laocoon. According to one version, Apollo sent two snakes to kill the priest for having inappropriate intercourse with his wife in front of Apollo’s statue, while the other version has it that goddess Athena sent the snakes to punish Laocoon for warning the Trojans against bringing the wooden horse into Troy – Fig. 3 (CERMANOVIĆ, SREJOVIĆ 1996: 307).

The snake was also related to the underworld, which is why it is often shown with deities that were themselves connected to Hades. One of the numerous examples is the Roman sculptural group from the



Fig. 3. Laocöon group, c. 42-20 BCE, Vatican Museum.
(Лаокон и његови синови, 42-20. пре нове ере,
Ватикански музеј)

5th century BC, representing goddess Minerva with a three-headed snake wrapped around her arm and covered with snakes (TUCK 2015: 29).¹⁰ Snakes are wrapped around the caduceus of Mercury, the deity in charge of taking souls of the deceased into the underworld. They are also found on the wheels of the chariot of the goddess Persephone, Hades wife (VINYCOMB 1906: 108).

However the negative comprehension of the snake peaked in the Middle Ages, when it became a synonym for temptation and evil. Surely the best known “role” of the snake as a symbol of evil appears in the Old Testament, specifically when the snake persuades Eve to eat from the tree of knowledge of good and evil in the Garden of Eden. Eventually, Eve gave in to the persuasion, which led to the exclusion of Adam and Eve from the Garden of Eden and man’s alienation from God (Genesis III, 3). As a punishment for tricking Eve into eating the fruit from the forbidden tree, God cursed the snake and its kind to forever crawl on their bellies, telling the beast: “I will put enmity between you and the woman, and between your offspring and hers; he will crush your head, and you will strike his heel” (Genesis III, 14-16).

The snake is mentioned frequently in Apocryphal texts (ЈОВАНОВИЋ 2012: 245-253), and also in the New Testament, for instance, when Christ compares the teachers of the law and Pharisees to snakes (MATTHEW 23:33), or when He advises the Apostles to be wise like snakes (MATTHEW 10:16). In the Book of Revelation, satan is described as a snake-like creature that deceives people and leads them into deadly sin (Revelation 12:9; 13; 20:2).

Temptation, disguised as a snake appears in the Lives of many Saints. In the story of Saint Andrew the Fool and a greedy monk, it came in the form of a three-headed snake that drove the monk into sin of covetousness. Namely, this monk was very respected in Constantinople and many people came to him, confessing their sins and giving him, as a sign of repentance, money to distribute to the poor. But stricken with greed, the monk kept it all, gladdening as he gathered more and more of it each day. One day the monk was visited by Saint Andrew who was blessed with the gift of vision, so he noticed a three-headed snake wrapped around the monk’s neck, its tail reaching down to his feet (ПОПОВИЋ 1977: 45-48). Then he saw an Angel and demon, appearing as a light and dark figure, fighting over the monk’s soul and the words: “The snake of greed is the root of all evil” written close by. Even though the demon claimed the soul, St. Andrew wasn’t prepared to give up on it. So the next time he saw the monk, the saint warned him of the blindness the snake has caused him, of the ill fate that awaits him if he doesn’t repent and reminded him of all the monastic virtues he has cast aside because of it. Stricken by the words, the monk distributed the hoarded gold to the ones in need and thus rid himself of the snake that had found a resting place in his soul.

Many hagiographic texts mention that the devil sends snakes and other beasts to scare saints and weaken their faith in God. It is said in the Life of St. Anthony the Great that the devil used many beasts as weapons against his faith and he also used to send a snake to scare him many times (ПОПОВИЋ 1972: 524, 526, 531). In the Life of St. Marina, the devil appears in the form of a snake, trying to scare her (ПОПОВИЋ 1996: 389), and the same thing happened to Holy John the Long-Suffering in the 12th century. The devil came to him in the form of a snake breathing smoke and fire, attacking him and trying to devour him (ПОПОВИЋ 1996: 407).

¹⁰ TUCK 2015: 29. Also dated to the 5th century BC is the fresco from the Etruscan tomb of Blue Deamons located in the Necropolis in Tarquinia. The fresco shows a blue daemon holding a snake in each hand and the ferryman Charon (Greek Charon), close by, steering a boat with the deceased into the underworld.

<http://www.travelingintuscany.com/art/art/tarquinianecropolises.htm>

St. Nicholas the monk and former soldier is celebrated on the 24th of December and his life is in some way very similar to the life of St. Nicholas the New of Vounena, celebrated on the 9th of May.¹¹ St. Nicholas the New lived almost a century later and was formerly a soldier, too. His Vita gives a detailed insight into his life, starting from his childhood, while this is not the case with the Life of St. Nicholas the monk.¹² According to his Life, St. Nicholas the New was born in Asia Minor to religious parents and from an early age, he showed great wisdom and love for God. His virtue was heard of in Constantinople and even by the Emperor, Leo the Wise (886-912). The Emperor demanded to meet the young man and as soon as he did, he requested his service. Soon Nicholas was appointed head of the imperial province of Larisa in Thessaly and guardian of Thessalonica, which he gladly accepted. Not long after, the Avars invaded Thessaly, devastating the land and killing its people. After failing to stop their advances, Nicholas and his soldiers fled to the mountain called Vounena, where a group of hermit-monks lived in prayer, so Nicholas and his men joined them. But soon the Avars discovered the place where Nicholas and twelve other monks were living.¹³ One night, while in prayer, an Angel appeared to the monks, announcing that they will soon be martyred for Christ. Not long after, St. Nicholas of Vounena and the monks were captured by the Avars who demanded they give up their faith in Christ and bring offerings to the pagan gods. After refusing to do so, the monks were tortured and killed while Nicholas managed to escape, and hidden in a cave beneath an oak tree, he lead an ascetic life a while longer. But soon the Avars captured him again, and after failing to persuade the saint to abandon his faith with kind words, they tortured him for ten days. First they beat him, then hung him from a tree and shot him with arrows, after which they beat him again and poked him with his own spear. Seeing that he will not give up his faith in Christ, the Avars beheaded him (Поповић 1974: 227-228).

The Saints relics were miraculous and cured many people. His remains were taken to Tyrnabus by the bishop of Larissa, where they were discovered many years later by the Duke of Thessalonica, Euphemian, who suffered from leprosy. He couldn't be cured by doctors, so when he was in Larissa, he was advised to visit a place called Vounena, on the feast day of St. Nicholas the New. He was told that he will witness the miraculous appearance of the saint's "blood" flowing from the cave in which he lived, the oak tree growing above the cave and his grave. As soon as Euphemian anointed his body with this liquid, he was miraculously cured. To thank the saint for healing him, the Duke built a chapel dedicated to St. Nicholas and placed his relics in it.¹⁴

¹¹ St. Nicholas the monk also shares an almost identical Life to the one of St. Nicholas of Stoudios (Fontes graeci historiae bulgaricae 4 1961: 25-27). But this doesn't mean they are the same person. It is explained in: STEPHENSON, SHILLING 2011: 422-423, note 7.

¹² For the Life of St. Nicholas the monk and former soldier see: НИКОДИМ 1819, I, 410-412; Id. III, 27-28; СЕРГИЙ 1901, II 393, III 519; SEC 1902: 341²¹⁻⁵⁶, 343²⁹⁻³⁵; ПОПОВИЋ 1977: 714-715; STEPHENSON, SHILLING 2011: 434-436.

¹³ <http://full-of-grace-and-truth.blogspot.rs/2009/05/st-nicholas-new-righteous-martyr-of.html>. It is important to note that a church devoted to St. Nicholas of Vounena existed in Constantinople, around 1200 and was situated by the sea, near Blachernae. It was mentioned by the Russian pilgrim, Dobrinja Jadrejković, later Antonije, archbishop of Novgorod. According to Jadrejković, the body of St. Nicholas of Vounena was buried in the church (САВВАЙТОВ 1872: 101). The publisher of the travelogue, Savaitov (САВВАЙТОВ 1872: 101) and archbishop Sergij (СЕРГИЙ 1901, III: 519), both think that it was Nicholas the monk and not Nicholas of Vounena who was buried here, but one should keep in mind that in hagiographic sources, Nicholas the monk never appeared with the epithet "New".

¹⁴ <http://full-of-grace-and-truth.blogspot.rs/2009/05/st-nicholas-new-righteous-martyr-of.html>
<http://www.johnsanidopoulos.com/2011/05/saint-nicholas-new-of-vounenis.html>

When compared, the Lives of the two saints, both monks and former soldiers, it is clear that there are many similarities between the two. They were both soldiers in the Imperial Army, but eventually gave up their high ranks (they were both Dukes) to become monks. Both saints experienced providence, after which, Holy Nicholas withdrew to a monastery, while Nicholas of Vounena prepared for martyrdom. On the other hand, many differences occur in their Lives, too. The biggest difference between the two is that the first died a natural death and the other was martyred. Certain likenesses in the Lives of the two Saints contributed to the blending and overlapping of their cults and iconographies, which as a result, leads to great confusion when one attempts to identify which of the two is represented. The biggest problem in fact is that their iconographic characteristics were never strictly defined nor individualised (Поповска-Коробар 2006: 105-118).¹⁵

The further problem in identifying which of the two is depicted, is caused by the fact that they were often represented without any iconographic distinctions and what is more, the inscriptions that accompany the saints are usually generalized (Миловит 1973: 269; сл. 12; Тодић 1993: 78, сл. 73; Поповска-Коробар 2006: 108-109, сл. 5; Πελεκаниδου 1953: fig. 152 β),¹⁶ and sometimes even inscribed only as “Saint Nicholas” – Fig. 4 (Дјурић 1991: fig. 15; Суботић 1980: 54, цртеж 33).¹⁷



Fig. 4. St. Nicholas the New, Protaton, end of the 13th century. (Св. Никола Нови, Протатон, крај 13. века)

¹⁵ For a detailed review of numerous images of both saints, with the focus on St. Nicholas of Vounena (9th of May) and his iconographic characteristics see: Поповска-Коробар 2006: 105-118.

¹⁶ For example in: Staro Nagoričino (1317-18), where the saint is depicted twice and inscribed as St. Nicholas the New, Тодић 1993: 78, сл. 73; for the saint within the calendar scene for the 24th of December, see Миловит 1973: 269, цртеж 12; in the church of St. Nicholas Tzotza in Kastoria (mid 14th century), Поповска-Коробар 2006: 108-109, сл. 5; in the church of St. Athanasius of Mouzaki (1384-85), where he is dressed as a nobleman, Πελεκаниδου 1953: 152 β.

¹⁷ He is depicted and inscribed with only the inscription “St. Nicholas the New” in the Protaton monastery of Mount Athos (end of the 13th century), where he is shown in full figure, as a youth with long hair, among martyrs in



Fig. 5. St. Nicholas the monk and former soldier, calendar cycle, narthex of the Patriarchate of Peć, 1565.
(Св. Никола монах и бивши војник, менолог, припрата Пехке патријаршије, 1565)

The only certain identifications of the two saints can be made when, and if, they are illustrated in the calendar cycles. In that case, St. Nicholas the Monk is represented within the scene for December 24th and St. Nicholas the New, in the scene for the 9th of May. The image of St. Nicholas the monk depicted in Zrze is important because he is shown with a snake as an attribute in his hand, but without a martyr's crown.¹⁸ And we know that the snake is mentioned only in his Life and that he didn't die a martyr, so this information explains why he was depicted with the snake without the crown (ПОПОВСКА-КОРОБАР 2006: сл. 9).¹⁹ As for the images of St. Nicholas the Monk within the calendars, only the one in the narthex of the Patriarchate of Peć (1565) was inscribed (МИЛОВИЋ 1973: 367, цртеж 70). Here he is depicted in the back of the scene showing the martyrdom of St. Eugenia who is also celebrated on December 24th. Holy Nicholas the Monk is shown in bust, he is an old man, with a long gray beard, bold and dressed as a monk (Fig. 5).²⁰ He is inscribed *преподобни Николае изе от воин*.

On the other hand, verifiably identified images of St. Nicholas the New of Vounena, (e.g., the icon from Meteora),

always show the saint, whose cult was very strong in Thessaly, as a beardless youth or a young man with a very short brown beard and curly brown hair of varying length, which is, in most cases, tucked behind the saint's ears. Knowing that the images of the *hosiosmartyr* Nicholas, were all inscribed "Nicholas the New" and that his cult was stronger and more popular than that of St. Nicholas the monk and former soldier, it is almost certain that all the other images in which

the third zone, DJURIĆ 1991: fig. 15; or in the church of St. Ilias in Dolgaec (1454-1455), near Prilep, where he is identified by Gojko Subotić as St. Nicholas the monk and former soldier, celebrated on December 24th. He is depicted in the second zone of the south wall in a medallion between Saints Victor and Polycarp. See: СУБОТИЋ 1980: 54, цртеж 33.

¹⁸ It has crossed our minds that he might be wearing a martyr's crown under his hood, but we doubt it.

¹⁹ The biggest resemblance to the image from Zrze is that of St. Nicholas the New of Vounena from the monastery of St. Nicholas Anapavsa (1527) on Mount Meteora. He is pictured in the first zone, next to St. Jacobos of Persia, as a man of mature age, with a beard and mustache, curly shoulder-length hair, with the crown of martyrdom on his head and a cross in his right hand. See: ПОПОВСКА-КОРОБАР 2006: сл. 9.

²⁰ I am thankful to my colleague Nada Miletić for the photograph from the narthex of Peć.

he has the same attributes and characteristics, should be understood as the images of St. Nicholas the New of Vounena, celebrated on the 9th of May (ПОПОВСКА-КОРОБАР 2006: сл. 10-11).²¹

The only exceptions are the images from the Philantropinon monastery (1560) and Metamorphoses church in Veltsista in Epirus (1568), where the epithet ο από στρατιωτών accompanies St. Nicholas the New (ПОПОВСКА-КОРОБАР 2006: 111, нап. 36 и 37, сл. 12 и 13). But the epithet ο από στρατιωτών, meaning “former soldier”, appears only in the Life of St. Nicholas the Monk, and as it has already been mentioned, it appears in the representation from Peć, only, in Serbian. However, the images from the two forementioned Greek churches correspond to the iconography of St. Nicholas the New of Vounena, which proves that painters and writers of liturgical manuscripts used to confuse the cults of the two saintly monks that shared the same name and similar lives. Also, they “gave” the characteristic physiognomy of St. Nicholas the New, to the former soldier and monk, Nicholas, which was a usual practise in Eastern Christian iconography.²²

At the end of this text we will try to explain the reasons for the depiction of St. Nicholas the Monk among the medallions with busts, in the second zone of the south wall of the Holy Transfiguration church. Nicholas is depicted in the middle of the only three remaining medallions on the south wall. *Saint John the Kalyvitis* Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΝ ΚΑΛΥΒΗΤΗΣ (ПАВЛОВИЋ 2014: 60-66),²³ is depicted in a medallion east from St. Nicholas and this fresco is well preserved (Fig. 6). On the other hand, the bust of *St. Paraskeve of Rome*, in the medallion west from St. Nicholas the Monk, is almost completely ruined (ПОПОВИЋ 1996: 639-642).²⁴ Only three medallions remain on the opposite, north wall, bearing the images of (from east to west): *Righteous Job* (ПОПОВИЋ 1974: 159-163); *St. Alexius, the man of God* (ПАВЛОВИЋ 2014: 71-73),²⁵ and *St. Athanasius of Persia* (Fig. 7). *Righteous Job* is depicted in the first medallion, next to the iconostasis and opposite St. John the Kalyvitis; *St. Alexius, the man of God* is opposite St. Nicholas the monk and former soldier; while *St. Athanasius of Persia* (ПОПОВИЋ 1972: 705-716)²⁶ faces St. Paraskeve of Rome.

²¹ It is important to note that St. Nicholas the New is sometimes represented as a soldier, fully armed, and when he is shown in such a way, he is always beardless. Well-known examples are from the Stauroniketa monastery on Athos (1546) and the church of St. Demetrius in Palaticia (1568/1569), ПОПОВСКА-КОРОБАР 2006: сл. 10-11.

²² For examples of the overlapping and blending of cults of saints with the same name and its influence on iconography, see: For the two Theodores: МАРКОВИЋ 1995: 594-597; the two St. Menas: МАРКОВИЋ 1995: 611-615; two St. Andrews: ПАВЛОВИЋ 2012: 213-241. I owe great gratitude to my mentor Miodrag Marković for his help and support during the writing of this paper.

²³ Even though St. John the Calybites was not martyred, he, like Holy Nicholas, forsake earthly goods and became a monk, dedicating his life to serving God. See: ПАВЛОВИЋ 2014: 53-89.

²⁴ Although Paraskeve of Rome is not commemorated on the same day as saints Nicholas and Eugenia (on December 24th), we think that Paraskeve, and not Eugenia, is depicted in the medallion next to St. Nicholas. We believe this is so (even though the whole upper part of her body and face are missing), because the remaining part of her medallion shows something resembling a face in her right hand, to which she is pointing with her left. Paraskeve of Rome is celebrated on July 26th, that is, on the same day the battle of Plisca took place (when St. Nicholas's life was spared), which explains why she was depicted next to him. And even though Justin Popović mentions the commemoration of the battle of Plisca (in the Lives of Saints), on July 23rd (ПОПОВИЋ 1996: 587), it actually took place on July 26th, so this should be understood as the reason for the depiction of Parascveva the Roman and Holy Nicholas, next to each other.

²⁵ For the images of the two saints depicted next to each other, one opposite the other, or close to each other, see: ПАВЛОВИЋ 2014: 71-73, with numerous examples from the Byzantine and Post-Byzantine period, and voluminous literature.

²⁶ Before converting to Christianity, St. Athanasius of Persia was a soldier in the service of the Persian Emperor Khosrau II (590-628). When he left the army, he became a monk, which makes a parallel between his and the life of St. Nicholas the monk and former soldier. Another parallel between the two is that both of them had a vision in



Fig. 6. St. John the Kalyvitis, katholikon of Zrze, south wall of the nave, painter Onuphrios, 16th century.
(Св. Јован Колибар, друга зона северног зида наоса, манастир Зрзе, сликар Онуфрије, 16. век)

The first four medallions (two on the south and two on the north wall) next to the iconostasis are occupied with saints who were, apart from *Righteous Job*, not very popular in the eastern Christian world. However, they belong to a category of long-suffering saints who were willingly submitted to “bloodless” martyrdom for Christ, each in his own way. The two remaining medallions, further from the iconostasis, display images of saints who died as martyrs (DJURIĆ 1991: 85).²⁷

Saints Constantine the Great and his mother Helena are depicted holding the Holy Cross between them,²⁸ in the first zone of the south wall, beneath the medallion with St. Nicholas the

which, St. Athanasius was summoned to martyrdom, while St. Nicholas, recognising God, left the army and became a monk.

²⁷ For the practise and meaning of the distribution of a specific category of saints, closer or further from the iconostasis, see: DJURIĆ 1991: 85.

²⁸ It is possible that the decision for representing St. Athanasius of Persia opposite the Holy Cross was influenced by the episode from the saint's Life. It is said that the saint converted to Christianity when he saw the Holy Cross, after it had been brought from Jerusalem to Persia among other war spoils.



Fig. 7. Medallions in the second zone of the katholikon of Zrze, south wall of the nave, painter Onuphrios, 16th century. (Медальони у другој зони северног зида наоса манастира Зрзе, сликар Онуфрије, 16. век)

Monk and the Baptism of Christ is depicted above the medallion with the saint, in the third zone of the south wall.²⁹ The Royal Deesis is depicted in the first zone of the opposite, north wall, with the military saints, next to it. St. Nicholas was a soldier too, before he left the army to become a monk.

It is an interesting fact that painter Onuphrios decided to represent the far less popular of the two saints named Nicholas, both former soldiers and later monks.³⁰ It should be noted

²⁹ For the connection between the phrase “triple” that is used for the number of times that St. Nicholas the monk had been tempted by the innkeeper’s daughter, depicted by Onuphrios in the form of a three-headed snake in the saint’s hand, and the triple immersion during Baptism, see: STEPHENSON, SHILLING 2011: 433. The authors also point out to the connection between the phrase and the Serpent Column from Delphi, that seated a tripod on three snake heads, taken to Constantinople by Emperor Constantine the Great. It is possible this is the reason why painter Onuphrios depicted St. Nicholas between the images of Constantine the Great, in the first, and The Baptism of Christ, in the third zone of the south wall.

³⁰ How the popularity of a saint’s cult, or the personal wish of a ktetor influences the selection of saints that will enter the painted programs of churches, see: МАРКОВИЋ 1995: 593, nap. 206.

that, even though it is probably younger, the cult of St. Nicholas of Vounena, had a much bigger response in Byzantine and Post-Byzantine monumental painting, especially in the northern parts of the historical region of Macedonia, where monastery Zrze is situated. So this gives us the freedom to assume that in Zrze, painter Onuphrios personally chose to depict St. Nicholas the monk in such an unusual and brilliant manner.³¹ In any case, the exceptional iconography from Zrze clearly shows which of the two Nicholas painter Onuphrios had in mind when he represented him in the naos of the main church.

REFERENCE LIST

- БАБИЋ, Бошко. „Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима црква прилепског краја.” *Зборник Матиче српске за ликовне уметности* (BAVIĆ, Boško. „Fresco-živopis slikara Onufrija na zidovima crkava pilepskog kraja.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 16 (1980): 276–277.
- VINCOMB, John. *Fictitious and Symbolic Creatures in Art, with special reference to their use in British heraldry*. London: Chapman and Hall, limited, 1906.
- ΓΚΟΛΟΜΠΙΑΣ, Γιώργος. ‘Η κτητορική επιγραφή τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Καστορίας καὶ ο ἱ ζωγράφος ‘Ονούφριος.’ *Μακεδονικά* (GOLOBIAS, George. “The Founder’s Inscription of the Church of the Holy Apostles (Haghi Apostoli) in Kastoria and the Painter Onuphrios.”) 23 (1983): 331–343.
- DOWDEN, Ken. *The Uses of Greek Mythology*. London and New York, 2005.
- ДИЉЕВ, И. (ed.). *Fontes graeci historiae bulgaricae*. Sofija: Bălgarska akademija na naukite: Institut za bălgarska istorija, IV (1961): 25–27.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј. „Радионица митрополита Јована зографа.” *Зоџраф* (ЂУРИЋ, Vojislav J. „Radionica mitropolita Jovana zografa.” *Zograf*) 3 (1969): 22.
- ЂУРИЋ, Vojislav J. „Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Prôtaton.” *Хиландарски зборник* (ЂУРИЋ, Војислав Ј. „Светогорске идеје у сликарству Протатона.” *Хиландарски зборник*) 8 (1991): 79, 87.
- ИВКОВИЋ, Зорица. „Живопис из XIV века у манастиру Зрзе.” *Зоџраф* (IVKOVIĆ, Zorica. „Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze.” *Zograf*) 11 (1980): 68–81.
- Icons from the Orthodoxy Communities of Albania*, Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë (introduction: P. L. Vocotopoulos, author of the catalogue: Eu. Drakopoulou), Thessaloniki 2006): 58–79.
- ЈОВАНОВИЋ, Томислав. „Мотив змије у Апокрифима.” У: *Гује и Јакрепи-књижевност, култура*. Београд: Балканолошки институт САНУ (JOVANOVIĆ, Tomislav. „Motiv zmiје u Apokrifima.” U: *Guje i Jakrepi-književnost, kultura*. Beograd: Balkanološki institut SANU), 2012, 245–253.
- ЌОРНАКОВ, Димитар. „Манастирот Зрзе.” *Културно наследство*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата (ЌORNAKOV, Dimitar. „Manastir Zrze.” *Kulturno nasledstvo*. Skopje: Republički zavod za zaštita na spomenicite na kulturata) IV (1971): 17–18.
- МАРКОВИЋ, Миодраг. „О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима.” У: *Зидно сликарство Дечана. Грађа и студије*. Београд: САНУ-Култура (MARKOVIĆ, Miodrag. „O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima.” In: *Zidno slikarstvo Dečana. Građa i studije*. Beograd: SANU-kultura), 1995, 593, 594–597, 611–615.
- МИЛОВИЋ, Павле. Менолог, *Историјско-уметничка исцртаживања*. Београд: Археолошки институт (MILOVIĆ, Pavle. *Menolog, Istorijско-umetnička istraživanja*. Beograd: Arheološki institut), 1973, 367.
- МИТРЕВСКИ, Никола. *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век*. Скопје: Македонска академија наука и уметности (MITREVSKI, Nikola. *Freskoživopisot vo Pelagonija od sredinata na XV do krajot na XVII vek*. Skopje: Makedonska akademija nauka i umetnosti), 2009, 60–61.
- ОСТРОГОРСКИ, Георгије. *Историја Византије*. Београд: Народна књига (OSTROGORSKI, Georgije. *Istorija Vizantije*. Beograd: Narodna knjiga), 1998, 200.

³¹ A lot has been written about the life and work of painter Onuphrios. See: ПАУЗАНОВА, ДАМО 1966: 281–290; БАБИЋ 1980: 276–278; ΓΚΟΛΟΜΠΙΑΣ 1983: 331–343; СУБОТИЋ 1990: 56–76; НИКОЛОВСКА-РАСОЛКОСКА 2001: 126–154; ДРАКОПОУЛОУ 2006: 58–79; ΣΙΣΙΟΥ 2009: 335–354.

- ПАВЛОВИЋ, Драгана. „Култ и иконографија двојице Светих Андреја са Крита.” *Зборник радова Византиско-олошког института* (Pavlović, Dragana. „Le Culte et l’iconographie des deux St. André de Crète.” *Institut d’études byzantines de l’Académie serbe des sciences et des arts*) XLIX (2012): 213–241.
- ПАВЛОВИЋ, Драгана С. „Представе Светог Алексеја Божјег човека, Светог Јована Каливита и Светог Јефросина Повара у византијском и поствизантијском зидном сликарству.” *Зборник Народног музеја* (Pavlović, Dragana S. „Representations of St. Alexios the Man of God, St. John Kalyvitis and St. Euphrosynos the Cook in Byzantine and post-Byzantine wall painting.” *Recueil du Musée National*) XXI/2 (2014): 53–89.
- ПАУЗАНОВА, Виктория, Дорка Дамо. „О творчестве албанского средневекового художника Онуфрия.” *Studia Albanica* (PAUZANOVA, Viktorija, Dorka Damo. „O tvorčestve albanskog srednevekovog hudožnika Onufrija.” *Studia Albanica*) 1 (1966): 281–290.
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Σ. *Καστοριά, Θεσσαλονίκη*, 1953.
- PIERACCINI, Lisa C. “Sacred Serpent Symbols: The Bearded Snakes of Etruria.” *Journal of Ancient Egyptian Interconnections* (2016): 92–102.
- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија светих за јануар*. Београд (Povović, Justin. *Žitija svetih za januar*. Beograd), 1972.
- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија светих за мај*. Београд (Povović, Justin. *Žitija svetih za maj*. Beograd), 1974.
- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија светих за октобар*. Београд (Povović, Justin. *Žitija svetih za oktobar*. Beograd), 1977.
- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија светих за децембар*. Београд (Povović, Justin. *Žitija svetih za decembar*. Beograd), 1977.
- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија светих за јул*. Београд (Povović, Justin. *Žitija svetih za jul*. Beograd), 1996.
- ПОПОВСКА-КОРОБАР, Викторија. „Представата на Св. Никола Нови во Слимничкиот манастир.” *Зборник. Средновековна уметност* (POPOVSKA-KOROBAR, Viktorija. “The Depiction of St. Nicholas the Neo at the Slimnica monastery.” *Zbornik. Srednovekovna umetnost*) 5 (2006): 105–120.
- РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА, Загорка. „Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола.” У: *Средновековната уметност во Македонија. Фрески и икони*. Скопје: Центар за културно и духовно наследство и Каламус (RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA, Zagorka. „Manastir Zrze so crkvite Preobrazenie i Sveti Nikola.” In: *Medieval Art in Macedonia. Frescoes and icons*. Skopje: Center for Cultural and Spiritual Heritage & Calamus), 2004, 349–404.
- РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА, Загорка. „Творештвото на сликарот Онуфриј Аргитис во Македонија.” У: *Средновековната уметност во Македонија. Фрески и икони*. Скопје: Центар за културно и духовно наследство и Каламус (RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA, Zagorka. “The painting activity of Onuphrios Argitis in Macedonia.” In: *Medieval Art in Macedonia. Frescoes and icons*. Skopje: Center for Cultural and Spiritual Heritage & Calamus), 2004, 415–438.
- RIDGWAY, Brunilde S. “The Platan Tripod and the Serpentine Colum.” *American Journal of Archaeology* 81 (1997): 374–379.
- САВВАИТОВ, Павел. *Путешествие Новгородскаго архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия*. Санкт-Петербург, 1872.
- СЕРГИЙ (СПАСКИЙ), Архиепископ. *Полный месяцеслов Востока*. Т. II. Москва, 1876, 398–399.
- СЕРГИЙ, Архиепископ. *Полный месяцеслов Востока*. Т. III. Москва, 1901, 519.
- ΣΙΣΙΟΥ, Ιωάννης. ‘Ο Παλαιός των ημερών ως ξεχωριστή εικονογραφική συλλήψη των ζωγράφοις Ονούφριος στην Καστοριά.’ *Зборник радова Византиско-олошког института* (Сисиу, Јанис. „Старац Дана као особен иконографски мотив зograфа Онуфрија у Костуру.” *Institut d’études byzantines de l’Académie serbe des sciences et des arts*) XLIV (2007): 537–547.
- SOPHOULIS, Pananos. *Byzantium and Bulgaria, 775–831*. Boston: Brill, 2012.
- STEPHENSON, Paul, Brooke Shilling. “Nicholas the Monk and Former Soldier.” In: *Byzantine Religious Culture: Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*. Ed. by D. Sullivan, E. Fisher, S. Papaioannou, The Medieval Mediterranean 92 (Leiden 2011), 421–438.
- СУБОТИЋ, Гојко. *Охридска сликарска школа XV века*. Београд: Институт за историју уметности филозофског факултета (SUBOVIĆ, Gojko. *Ohridska slikarska škola XV veka*. Beograd: Institut za istoriju umetnosti filozofskog fakulteta), 1980.
- СУБОТИЋ, Гојко. „Грк Онуфрије по мери „илирског стабла.” *Стремљења, часопис за књижевност и уметност* (SUBOVIĆ, Gojko. „Grk Onufrije po meri „ilirskog stabla.” *Stremljenja, časopis za književnost i umetnost*) 1 (1990): 56–76.
- Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*. Ed. Hippolit Delehaye. Brussels, 1902.

- TREADGOLD, Warren. *A History of the Byzantine State and Society*. California: Stanford University Press, 1997.
- ТОДИЋ, Бранислав. *Сѹапо Наѹоричино*. Београд: Републички завод за заштиту споменика (ТОДИЋ, Branislav. *Staro Nagoričino*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika), 1993.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Сликаство припрате Зрзе и богослужење Страсне седмице.” *Зоѹраф* (ТОДИЋ, Branislav. “The fresco painting of the narthex of Zrze and the liturgy of Holy Week.” *Zograf*) 35 (2011): 211–222.
- TUCK, Steven L. *A History of Roman Art*. Wiley-Blackwell, 2015.
- ФИЛАРЕТ. *Святыя южных Славянъ, Описание жизни их*. Изд. 4-е. С-Петербургъ, 1894.
- HALDON, John. *Byzantium at War, AD 600-1453*. Oxford: Osprey Publishing, 2003.
- CERMANOVIĆ, Aleksandrina, Dragoslav Srejšović. *Leksikon religija i mitova drevne Evrope*. Beograd: Savremena administracija, 1996.
- <http://www.museosarteano.it/pagina4.php?linguanumero=2>
- <http://www.travelingtuscany.com/art/art/tarquiniannecropolises.htm>
- <http://full-of-grace-and-truth.blogspot.rs/2009/05/st-nicholas-new-righteous-martyr-of.html>

Анријана И. Голац

ПРЕДСТАВА ПРЕПОДОБНОГ НИКОЛЕ МОНАХА И БИВШЕГ ВОЈНИКА У МАНАСТИРУ ЗРЗЕ

Резиме

Предмет проучавања овог рада је до сада неидентификована представа која је сачувана у главној цркви манастира Зрзе код Прилепа, на јужном зиду, у другој зони сликарства, међу медаљонима са попрсјама светих. Реч је о представи преподобног Николе, монаха и бившег војника. Она је дело сликара Онуфрија Аргитиса и настала је у XVI веку.

Кључне речи: Зрзе, Онуфрије Аргитис, Преподобни Никола монах и бивши војник.

ГОРАН Ж. КОМАР

Друштво за архиве и повјесницу херцеговску, Херцег Нови*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Новооткривени средњовјековни ћирилички натпис у подручју насеља села код Калиновика

САЖЕТАК: Овим чланком указује се на низ српских гробаља средњег вијека у подручју насеља Села смјештеном у брдима на лијевој обали Неретве. Унутар гробља под Бијеначким брдом (крајњи западни дио села) којим доминира високи касносредњовјековни одлично очувани надгробни крст, налази се полегли споменик средњег вијека типа сандука са ћириличким натписом који се овдје објављује. Подручје овог забаченог калиновачког (улошког) насеља и његови средњовјековни споменици није обухваћено ранијим истраживањима.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: ћирилички натписи, Калиновик, Улог, Вишева, српска гробља, надгробни крстови, средњи вијек.

Подручје Села је представљено узаним кречњачким прагом смјештеним високо изнад Неретве. Села припадају негдашњој општини Улог, данас општини Калиновик¹. У ово муслиманско насеље стиже се управо преко Улога и даље, путем ка Моринама, а онда шумским путем који се одваја према Црвањском језеру. Дужина пута (лош макадам) од Калиновика износи тридесет километара.

Села леже у горњем току Неретве, повише Улога², припадајући културној зони високог значаја за средњовјековну историју Загорја (Мишић 2014: 155 [= Мишић] 1994: 28–29). О важности предјела (Динић 2007: 137–139) говори и присуство средњовјековног „Града” у опсегу Љусића (BEŠLAGIĆ 1971: 187; GLAVAŠ 1988: 122) те Велетина и Обља (Динић 2007:

* gorankomar21@gmail.com

¹ Поуздани казивач о старинама у овом дијелу територије општине Калиновик био је г. Вук Пророк из села Трешњевица који је настањен у Херцег Новом. Из свога села, у сусједна Села, долазио је као дијете познатом народном љекару (видару) калиновачког краја, покојном Садику Башалићу. На тај начин г. Вук Пророк упознао је старине на крајњем западном предјелу подручја Села око кућа Башалића и могао је указати на њих. На његовим тачним упутствима топло захваљујем.

² Моја систематска истраживања у подручју Села и Кутина усљедила су током друге половине 2016. године. Подручје је тешко приступачно, повезано лошим макадамским путевима.

137–139), властеле Пурђића у Загорју током XIV вијека (Динић 1967: 40), као и предање о „војсковођи у краља Твртка Трешњу” у Трешњевици (Комар 2016: 107–108). Унутар ове зоне смјештена су три села која чувају озбиљан број средњовјековних гробаља са по једним старим натписом-епитафом. Поред гробаља која ћу овдје поменути на простору Села, у средњој зони атара сусједне, западније смјештене Трешњевице, налази се и гробље на предјелу Баре. Наиме, нешто повише Бара лежи гробље средњег вијека „Божов гај” (изнад Пророкових бара³), а на вишој позицији подно Трешњевице и гробље на мјесту „Зелена тапија” на Бадушу. Ова гробља нису помињана у стручној литератури.

Наша очекивања да је број старих ћириличких натписа већи него је раније евидентирано и у овом случају су се показала оправданим. Истраживачком кампањом која је започета 2004. године број старих ћириличких натписа у простору улошких села Села, Трешњевица и Љусићи, увећан је за два натписа (Комар 2016: 140; VEGO 1964: 49).

Средњовјековна гробља у Селима налазе се на три мјеста. Нису поменута у стру-

чној литератури (BEŠLAGIĆ 1971: 187; VEGO 1962–1970). Прво се налази на врло изложеном платоу одмах изнад кућа Панца (средишњи дио села) на Брду. Некропола је представљена надгробним крстом димензија: 2,10 x 1,20 x 0,30 м (сл. 1). Уз крст, западније, лежи и украшена припадајућа плоча. Западније од крста постављен је високи украшени сандук на постољу, а поред ових споменика, овдје се налазе и двије оштећене распукле плоче. Крст је украшен розетама, као и сандук који посједује и представу штита и по четири веома прецизно израђене аркаде на дужим странама.

Нажалост, ови споменици не посједују натпис какав је случај са сличним средњовјековним гробљем у сусједној Трешњевици (Комар 2016: 107–109). Ово гробље, као и остала у Селима, припада предисламском периоду. У подножју Брда на којима се налази, ситуирано је пространо муслиманско гробље овог села.

Друго средњовјековно гробље у Селима налази се сјеверозападно од кућа Башалића и њиховог упожавалишта. Представљено је двама украшеним



Сл. 1. Надгробни крст код кућа Панца у Селима код Улога (фотографија: Г. Комар)

³ Постоји мјесно предање о обичају да је преступник који би се овдје склонио био доступан само правди босанског краља.



Сл. 2. Преваљени сјеменењак са постољем у Селима код Улога (фотографија: Г. Комар)



Сл. 3. Крст у средњовјековном гробљу под Бијеначким брдом у Селима код Улога (фотографија: Г. Комар)

сјеменењацима (сл. 2), једним украшеним сандуком и још четири надгробњака типа сандука. Ово гробље расјекао је сеоски пут како је то готово уобичајено у Херцеговини и Босни.

Треће средњовјековно гробље, које чува ћирилички натпис, лежи у сјеверном подножју Бијеначког брда на самом крају Села у близини кућа рода Башалића. Гробље се налази сјеверно од савременог муслиманског гробља, ка Неретви. И оно је представљено високим надгробним крстом димензија: 1,95 x 0,87 x 0,16 м (сл. 3), који посједује плочу, једним крупним, али преваленим сандуком, димензија 1,20 x 1,09 x 0,43 м (сл. 4), и још двијема плочама. Крст на западном лицу посједује три просте усјечене розете, а на источном – једну рељефну. Крст припада типу касносредњовјековних споменика веома складних пропорција који исказују висок степен мајсторства клесара, али и мјеру умјетничке уздржаности приликом извођења декоративних детаља.

Надгробни споменик типа сандука чува вишередни ћирилички натпис у врху своје западне уже стране. Натпис има шеснаест слова која су усјечена доста дубоко. Споменик је јако утонуо након што је превален са своје плоче на јужну страну. Да бих дошао до



Сл. 4. Споменик типа сандука на којем се налази натпис. Некропола под Бијеначким брдом у Селима код Улога (фотографија: Г. Комар)



Сл. 5. Натпис (фотографија: Г. Комар)

натписа, морао сам откопати ову страну споменика (сл. 5). Саграђен је као масивни издужени квадер закошених странаца, сужених према одвојеном правоугаоном постољу. Споменик припада типу сандука на постољу са по пет масивних колумни и четири интерколумније изведене на бочним странама. Натпис гласи: СНЕ ЛЕЖН РАДОВАНЪ Д. (Овдје лежи Радован Д.) (сл. 6).

Датирању натписа могу помоћи слова А, В, Д, Ж и N.

Један од основних облика слова А, названо „омчастим”, јавља се у натписима између X и XV вијека (Томовић 1974: 16). Међутим, овдје се сусрећемо са варијантом са омчом у виду изокренуте запете. Ова варијанта виђа се у неким средњовјековним натписима Дабра (омча у виду тачке, или кратке хоризонталне цртице). То је случај са натписом Радича Пићевића у Клечку (Дабар) који је уклесан веома ситним словима, али и натписом Влатка Бранковића у Ластви (Г. Храсно код Неума) (Комар 2016: 249).

Слово В је у форми усправљеног правоугаоника. Ово слово, слично заобљеном квадрату, појављује се у другој половини XIV вијека, управо у натпису Прибислава Петоивића у Љусићима (Калиновик), а његова употреба се током следећег вијека устаљује (Томовић 1974: 17). Управо овакво слово В види се у другом реду дуже стране натписа Богдана на цркви у Рогатици, цариника Вукмановића у Заблатку (Хутово),

Херака Владиславића у Деранима (Хутово), Батрића Семировића у Браићевићима (Гатачка Површ), Витоја са кућницом у Сливљима (Гацко), Помоћана Остојића у Убоску (Љубиње), Павка Радохнића у Г. Ходову код Стоца, Обривоље у Пријевору (Билећа) (Комар 2016: 87, 170, 203, 211, 212, 245, 250, 253 [= Комар 2015: 107–113]).

Слово Д које је овдје заступљено двама словним знацима представља прелазну варијанту између врсте данашњег ћириличног слова Д и брзописног рукописног Д које се јавља средином XV вијека (Томовић 1974: 18). У нашем материјалу јавља се у натпису

Ивана Мрчића у Фатници, Стипка Радосалића у Премиловом Пољу, Вукосава Влађевића у Влаховићима, натписима Пићевића у Љутом Дољу (Дабар) који припадају XV вијеку (КОМАР 2016: 198, 224, 229, 267–268).

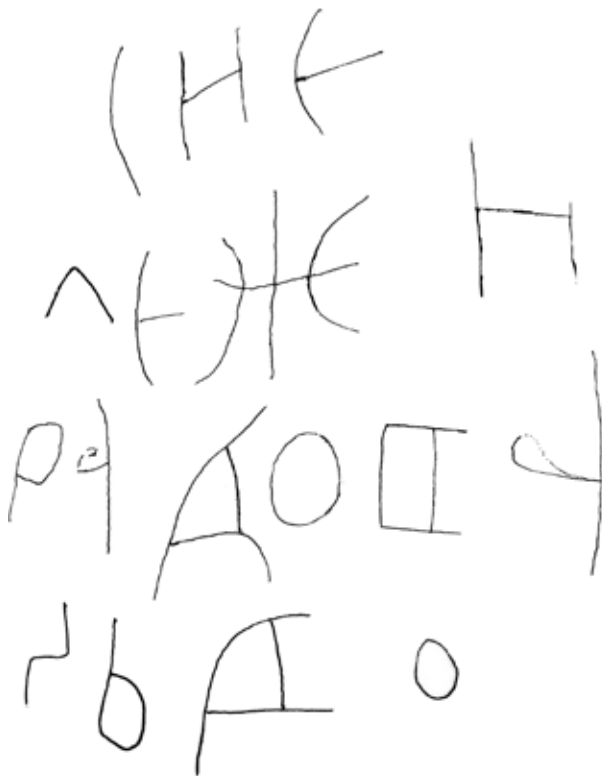
Слово Ж које је заступљено у нашем натпису представља варијанту са средњом водоравном цртом и јавља се доста рано (жупан Прибилша код Требиња) и сматра се карактеристичним за подручје Херцеговине (Томовић 1974: 19). Виђамо га у натпису Петоивића, сусједном нашем натпису у Селима у Љуцићима, али и натпису Брајка у Кокорици (Гатачка Површ) (КОМАР 2016: 141, 160).

Слово N у форми столичнице окренуто улијево, изразито брзописно, јавља се у бројним натписима Хума и Херцеговине током XV вијека. Заступљено је, на примјер, у натписима Рађа Галчића у Величанима, жупана Јуроја у Крушеву код Стоца, Вукмира у истом селу и некрополи, жупанице Руди на Горици код Стоца, Вукше Дмитровића у Зовом Дољу код Невесиња (КОМАР 2016: 98, 108 и 133, 163, 168, 193).

Натпис у Селима код Калиновика припадао би, дакле, XV вијеку.

Подручје Села на лијевој обали Неретве (око Улога) припадало је у средњем вијеку жупи Неретви. М. Динић, који је о насељима и личностима жупе највише писао, истиче да њен опсег није несумњиво утврђен. Вишеву М. Динић одређује око извора Неретве и она спада у земље херцега Стефана Вукчића Косаче. Аутор подсјећа на укључивање Неретве у жупе Подгорја још од стране Дукљанина, али изводи закључак да се „изворна област Неретве” у средњем вијеку називала Вишева. У томе смјеру, пружа низ архивских свједочанстава која нам долазе управо из периода управе Косача. Међу документима која је цитирао не помињу се Села, али се помиње село Трновица које лежи западније (Улошки Борач) и ријека Вишева, као и личности прве половине XV вијека из Вишеве у Загорју (Динић 1967: 138). Аутор је као додатни аргумент за просторно одређивање Вишеве поменуо и путопис Корнелија Дуплиција Шепера 1533. године (Динић 1967: 137).

И након пада Босне и смрти последњег њеног краља Стефана Томашевића (1463), кућа Косача узнастојала је на повраћају изгубљених територија при чему је најмлађи херцегов син Влатко изнова освојио град Борач (Мишић 2014: 59). Ови метежни догађаји сигурно су се осјетили и у области горњег тока Неретве. Ипак, треба подвући, одређивање



Сл. 6. Цртеж натписа (Г. Комар)

границе између земаља Павловића и Косача је скоро немогуће услед недостатка података, а имајући у виду и њихову промјенивост (Ћошковић 2005: 127).

Динићеве анализе повеља агагонско-напуљског краља Алфонса V (из средине XV вијека) пружају довољно доказа да се овај предιο доживи као посјед Косача. Његова расправа о границама према посједима Павловића више се усмјерава на граничне зоне у приморју (Динић 1967: 87–92). Данас је могуће дознати више и о зонама додира посједа двије великашке куће у предјелима горњег тока Неретве. Загорје у којем су раније доминирали Санковићи дотицало се у простору горњег тока Неретве са земљиштем које су извјесно држали Павловићи, а које са сјевера обухвата ове посједе Косача. О овим предјелима у средњем вијеку казује Милош Благојевић: „За разлику од јужних територија, на сјеверу ‘државе’ кнеза Павла (Радиновића, прим. Г. К.) доминантан положај припадао је управо цркви босанској, али су и на том простору после 1373. године створени повољни услови за деловање Српске православне цркве” (Благојевић 2003: 122). Припадност православљу простора који су запремали Павловићи детаљним прегледом црквених грађевина показује Љиљана Шево (2003: 420–451). На простору који су запремали моћни феудалци из куће Косача, ситуација је истовјетна. Овом питању посвећивао се Војислав Ђурић. За нас је посебно занимљив његов поглед на њихове несумњиво православне црквене грађевине у предјелима који нису нарочито далеко од горњег тока Неретве, а то је свакако ктиторско дјело херцега Стефана: црква Св. великомученика Георгија у Сопотници код Горажда и цркве у Шћепан-пољу у области Пиве (Ђурић 2007: 28–39). Свакако, присуство великих надгробних крстова који доминирају двама средњовјековним гробљима у опсегу Села, може говорити о православном утемељењу њихових житеља у периоду XV вијека када су предјелима око горњег тока Неретве управљали феудалци из куће Косача. У сваком случају, примјетно је да у научном приносу изучавању XV вијека на територијама које су држали Косаче и Павловићи око горњег тока Неретве и уопште Загорја, недостају детаљнији увиди археолога и историчара умјетности какви су остварени у простору приморја и непосредног залеђа.

Вриједне, и данас важеће погледе на средњовјековну Босну, изнио је Сима Ћирковић својом синтезом (1964). Његово темељно дјело и низ радова сликају подизање властеоских родова – њихових великашких врхова, у периоду за који смо овдје заинтересовани. То све, у контексту слабљења централне власти послије нестанка снажног босанског краља Стефана Твртка I Котроманића (Санковићи, Сандаљ, Павле Радиновић). Током прве деценије XV вијека формиране су области самосталних господара. У заокруживању земаља Сандаља Хранића велику улогу је играло „расутије” Радича Санковића (1404) и тај догађај се свакако могао одразити на збивања везана за Сандаљев посјед у граничном предјелу горњег тока Неретве. Како истиче Сима Ћирковић, краљевини је остала само скромна област у средишту Босне, а велможе су краљеви у својим областима (1964: 215–216). Веома је корисно погледати прегледну мапу Босне уграђену у дјело С. Ћирковића (1964: 217).

Није наодмет подсетити и на опажања аутора о Босанској цркви као чувару, поред владарске канцеларије и традиције словенске писмености (Ћирковић 1964: 231). Сви епитафи XV вијека, као уосталом и ранији и каснији, исписани су ћирилицом. Аутор масивне надгробне споменике познате под називом „стећци” приписује властели која посједује финансијску моћ за њихово подизање, али током XV вијека, и влашким сточарима који

економски јачају (Ћирковић 1964: 233). Монографија Есада Куртовића посвећена личности великог војводе Сандаља доноси опажања о вјерском животу у Босни у периоду знаменитог војводе која имају значај за сагледавање општих прилика у тој земљи. Аутор казује о посједу Косача који се у вјерском погледу развијао на „традиционалним босанским полазиштима у којима је превласт имала Црква босанска”, истичући високо мјесто њених припадника у босанској држави и друштву (KURTOVIĆ 2009: 400–401). У том смјеру развијају се и опажања Пеја Њошковића, који се детаљније бавио вјерским приликама у Босни XV вијека. И овај аутор истиче висок морални ауторитет припадника Босанске цркве који је јачао у периоду слабљења централне власти, а у погледу става русашке господе према припадницима традиционалних цркава и Босанске цркве и конкретно веома заслужног представника Косача: Сандаља, он истиче његов прагматичан, толерантан став према свима (ĆOŠKOVIĆ 2005: 136–138).

ЛИТЕРАТУРА

- BEŠLAGIĆ, Šefik. *Stećci. Kataloško-topografski pregled*. Sarajevo, 1971.
- БЛАГОЈЕВИЋ, Милош. „Државност земље Павловића.” у: *Земља Павловића, средњи вијек и његов период његове владавине*. Бања Лука, Српско Сарајево (BLAGOJEVIĆ, Miloš. „Državnost zemlje Pavlovića.” u: *Zemlja Pavlovića, srednji vijek i period turske vladavine*. Banja Luka, Srpsko Sarajevo), 2003.
- VEGO, Marko. *Srednjovjekovni natpisi Bosne i Hercegovine*. Tom I–IV. Sarajevo, 1962–1970.
- GLAVAŠ, Tomislav. *Arheološki leksikon Bosne i Hercegovine*. Tom 3. Sarajevo, 1988.
- Динић, Михаило. *Хумско-требињска власнела*. Српска академија наука и уметности. Посебна издања CCCXCVII. Београд (DINIĆ, Mihailo. *Humsko-trebinjska vlastela*. Srpska akademija nauka i umetnosti. Posebna izdanja CCCXCVII, Beograd), 1967.
- Динић, Михаило. „Земље херцега Светога Саве.” у: *Култни предак Стефан Вукчић Косача*. Београд (DINIĆ, Mihailo. „Zemlje hercega od Svetoga Save.” u: *Kultni predak Stefan Vukčić Kosača*. Beograd), 2007.
- Ђурић, Војислав Ј. „Косаче.” у: *Култни предак Стефан Вукчић Косача*. Београд (ĐURIĆ, Vojislav J. „Kosače.” u: *Kultni predak Stefan Vukčić Kosača*. Beograd), 2007.
- КОМАР, Горан Ж. *Средњовјековни крстонови и највиши љубињског подручја*. Херцег Нови (KOMAR, Goran Ž. *Srednjovjekovni krstovi i natpisi ljubinskog područja*. Herceg Novi), 2015.
- КОМАР, Горан Ж. *Ћирилични највиши Сине Херцеговине (са прегледом крстова)*. Треће допуњено и измењено издање. Подгорица (KOMAR, Goran Ž. *Ćirilični natpisi Stare Hercegovine (sa pregledom krstova)*. Treće dopunjeno i izmjenjeno izdanje. Podgorica), 2016.
- KURTOVIĆ, Esad. *Veliki vojvoda bosanski Sandalj Hranić Kosača*. Sarajevo, 2009.
- Мишић, Синиша. *Хумска земља у средњем веку*. Београд (MIŠIĆ, Siniša. *Humska zemlja u srednjem veku*. Beograd), 1994.
- Мишић, Синиша. *Историјска географија српских земаља. Од 6. до половине 16. века*. Београд (MIŠIĆ, Siniša. *Istorijska geografija srpskih zemalja*. Beograd), 2014.
- ТОМОВИЋ, Гордана. *Морфологија ћириличких највиша на Балкану*. Београд (TOMOVIĆ, Gordana. *Morfologija ćirilskih natpisa na Balkanu*. Beograd), 1974.
- Ћирковић, Сима. *Историја средњовековне босанске државе*. Београд (ĆIRKOVIĆ, Sima. *Istorija srednjovekovne bosanske države*. Beograd). 1964.
- ĆOŠKOVIĆ, Rejo. *Crkva bosanska u XV stoljeću*, Sarajevo, 2005.
- ШЕВО, Љилјана. „Православно градитељство у области Павловића.” у: *Земља Павловића, средњи вијек и његов период његове владавине*. Бања Лука, Српско Сарајево (ŠEVO, Ljiljana. „Pravoslavno graditeljstvo u oblasti Pavlovića.” Banja Luka, Srpsko Sarajevo), 2003.

Goran Ž. Komar

NEWLY DISCOVERED MEDIEVAL CYRILLIC INSCRIPTION
IN THE AREA OF SELA NEAR KALINOVİK

Summary

This paper presents a Cyrillic inscription by Radovan D. engraved on a tall chest-shaped stela in the medieval cemetery in the area of the populated place Sela near Kalinovik. On the basis of numerous analogies, the inscription is widely dated to the 15th century. The inscription and the graveyard are located in the area known as Zagorje, where the building of “stećci” was developed. In the area of Sela, there are three medieval cemeteries, and two of them are dominated by high tombstone crosses. Sela has been traditionally inhabited by the Muslim population. This result also points to a significantly higher number of medieval inscriptions in the area of Hum/Bosnia and Herzegovina, then it was registered by the experts from scientific and cultural institutions of Bosnia and Herzegovina, with the National Museum of Bosnia and Herzegovina as the leading one.

Keywords: Cyrillic inscriptions, Kalinovik, Ulog, Viševa, Serbian cemeteries, tombstone crosses, Middle Ages.

Уредништво је примило рад 17. XI 2016. и одобрило га за штампу 5. V 2017.

МАРКО Ж. КАТИЋ

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

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Типологија икона *Јерусалима*

САЖЕТАК: У раду се анализирају хаџијске иконе *Јерусалими* са типолошког, морфолошког и стилског гледишта. Истакнуте су њихове заједничке особине и на појединачним примерима показано како је кроз иконографске и стилске промене дошло и до еволуције у типологији хаџијских икона. Током 200 година, колико је трајала продукција ове врсте икона, дошло је до врло великих и у извесном смислу чак бурних промена, које су резултирале у шест главних типова *Јерусалима*, са много прелазних облика и варијанти.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Јерусалими*, типологија, црква Христовог гроба, Богородица, Христос, иконографија, стил, Света земља, ходочасништво.

Основни циљ овог рада је да се опише и анализира типологија икона познатих под називом *Јерусалими*. У питању су иконе које су православни поклоници Христовог гроба у Јерусалиму – хаџије – доносили као успомену и благослов са свог ходочасничког путовања (МАКУЉЕВИЋ 2005: 91–93; 2006: 835–836; МАКУЉЕВИЋ 2014: 54–65). Настају у периоду од прве половине XVII до почетка XX века и одликују се великим бројем појединачних представа и фигура, згуснуто распоређених у циљу презентације сакралне топографије Свете земље – дела Блиског истока у коме су се по хришћанском веровању одиграли догађаји описани у Библији и апокрифима, као и они везани за појединачне светитеље.

С обзиром на то да су *Јерусалими* слабо проучени, пред истраживача постављају бројна питања, и захтевају компликовану методологију. Зато не претендујемо на исцрпну анализу типологије и еволуције *Јерусалима*, него на констатовање основних, најраспрострањенијих типова ове врсте икона и њихових главних развојних линија, уз неопходне осврте на иконографију и стил. Типологија *Јерусалима* је раније дискутована, уз поделу на топографске и хагиографско-топографске (MEINARDUS 1967: 312). Оваква категоризација је незадовољавајућа, будући да је сваки *Јерусалим* уједно и топографски и хагиографски. Због тога овде нећемо давати одређене називе, него приказати главне варијанте на неколико појединачних примера. У непубликованом и непознатом материјалу треба очекивати низ прелазних варијанти и усамљених примера. Читав низ других питања

* aspazije@gmail.com

– обрасци коришћени при сликању, иконописачке радионице и мајстори, као и социјални контекст у коме је ова иконописна грана успешно функционисала од 200 до 300 година овде остављамо по страни.

Пре детаљније анализе желимо указати на основне морфолошке особине ових икона. Пре свега, све су сликане на платну правоугаоног облика у техници темпере. Боја је нанесена у врло танком слоју, са честом применом злата. Након сликања, иконе су по правилу премазиване заштитним лаком, који би касније углавном потамнео. На предњој страни иконе се налази уоквирен хаџијски натпис, у коме се у стереотипној формулацији саопштава име хаџије и година кад је ходочасништво обављено. Понекад овај натпис може садржавати и дуже текстове, уместо једног имена више хаџија који су набавили икону, па чак и тачан датум набавке иконе. Ретко, у оквиру овог натписа може бити и потпис иконописца. На полеђини иконе често се налази још један натпис, краћи и обично у декоративном оквиру, у коме је такође име хаџије и година ходочасништва (КАЛМАКОВИЋ 1965: 185; АРГУРАТОС 2006: 10; КАТИЋ 2012: 19–20, 26, 36–37). Понекад су на полеђини и неки други натписи. *Јерусалими* су често залепљени за дрвени носач. Апсолутно централна на свим овим иконама је пропорционално увећана црква Христовог гроба у Јерусалиму, представљена шематски и у пресеку. Ова црква је подигнута на местима Христовог Распећа, смрти, помазања, сахране и васкрсења.¹ Унутар цркве представљени су помени догађаји који су се на њеном месту и десили, као и различите верске церемоније које се у њој одвијају,² а којима су присуствовали поклоници. Представе унутрашњих простора ове цркве (али и других представљених светих места) су без изузетка претрпане стилизовано насликаним кандилима³. Црква Христовог гроба је обично смештена унутар зидина града Јерусалима, унутар којих су и други, умањено представљени значајни објекти, наравно везани за ходочашћа. Око града Јерусалима су у различитим аранжманима распоређени други објекти и догађаји од значаја за хришћанску веру, који на тај начин комплексно представљају сакралну топографију Палестине.⁴ У иконографски програм улазе и појединачне представе Христа и Богородице, Страшног суда, а често и Синаја и Свете Горе. По правилу, у дну ових икона је низ сцена из легенде о дрвету Часног крста, везаних за манастир Часног крста надомак Јерусалима. На овим иконама се све до друге половине XIX века сусрећемо готово искључиво са грчким језиком, а након тог времена појављују се и старословенски, румунски и арапски.

Од посебне важности је правац у коме се пружа поглед на света места, односно оријентација представљеног простора. Он је заједнички за све иконе које проучавамо. Град Јерусалим са црквом Христовог гроба представљен је у правцу од запада према истоку. Западна страна одговара доњем делу слике, источна страна горњем делу, северни део Свете земље је лево од зидина града, а јужни и југоисточни десно су од њих.

¹ Црква Христовог гроба у Јерусалиму је била главни циљ поклоничког путовања.

² Долазак јерусалимског патријарха у цркву, Силазак Св. огња на Велику суботу, а на каснијим примерима и Литанија православних.

³ Ова кандила представљају специфичну атмосферу унутрашњости цркве, у којој означавају свако појединачно свето место. Њихова позиција и број су предмет поделе међу различитим хришћанским заједницама које деле управљање над црквом Христовог гроба.

⁴ Њихова места су, наравно, такође била циљ ходочашћа.

Најстарија позната представа коју можемо означити у смислу *Јерусалима* како то овде подразумевамо је фреска у северозападном углу наоса цркве манастира Пиве (Петковић 1965: 104–106). Она има велик део одлика које видимо на каснијим иконама. Ипак, израз је пун неправилности које би се могле приписати неразумевању обрасца од стране аутора пивског ансамбла. Много развијенија је минијатурна представа у минхенском рукописном Проскинитариону cod. gr. 346 датираном у 1634. годину (Καλλας 1998: 6, 156–157; Ренав 2013: 110–113). На листу 8 се налази представа града Јерусалима у зидинама. Посебно је истакнута црква Христовог гроба, а унутар монументалних зидина су и друге грађевине.⁵ Фрапантно слична овој минијатури је икона *Јерусалима* сликана на дрвету, сачувана у Музеју на Закинту, а пореклом са Крита (Γεωργοπούλου-Βέρρα 2003; Χατζητρυφώνας 2009: 324–325; Ренав 2013: 114–116).

Док фреска из Пиве стоји као усамљен пример, дотле минијатура у минхенском рукопису и икона са Закинта већ представљају издвојену целину, са очитом међусобном везом. Са њима улазимо у формирану иконографију ходочасничких икона, карактеристичну за наредна два и по века. Ипак, морају се навести и неке посебности. На минхенској минијатури и икони са Закинта, које сматрамо за *први и трећи*, оријентација представљених места у односу на стране света је другачија од оне горе описане. Осврнувши се још једном на *Јерусалим* у Пиви, реч је о фресци, минијатури, и икони на дрвету. Сви каснији *Јерусалими* су, како смо поменули, иконе сликане на платну.

Тип иконе који је карактеристичан за већи део XVIII века својим изгледом подсећа на карту или пејзаж. Најстарија је сачувана у Музеју у Сомиру (Saumur) у Француској, датирана у 1704. годину (Ренав 2013: 121–124). Њој је изразито слична икона у цркви Рождества Христовог у Пироту,⁶ која ће, по тој аналогiji, свакако бити са почетка XVIII века (сл. 1). Најкарактеристичнији је изразити колоризам, са јасном доминацијом јарко црвене боје, којом је сликан највећи део пејзажа у виду брежуљака обраслих ниским растињем. Поједини хоризонтални појасеви брежуљака су представљени у смеђој, плавој и љубичастој боји. У средини је истакнут град Јерусалим у посебно монументално представљеним зидинама, које су са стране завршене цикцак. У врху, представа Тиверијадског језера, Јордана и Мртвог мора закључује целину. На овај начин је дочарана перспектива. Друге мање грађевине испуњавају овако изображен пејзаж. Приметна је превласт архитектонских представа над изразито малобројним људским фигурама. Црква Христовог гроба има вид перспективног архитектонског пресека, са необично детаљно представљеним унутрашњим деловима. Каснији примери показују помак у развоју. Типичан пример је икона из цркве Св. Илије у Бусовачи, из 1786. године (Ракић 1998: 296–297) (сл. 2). Људске фигуре су густо распоређене у пејзажу и унутар грађевина. Представа цркве Христовог гроба је једноставнија, а у дну иконе је циклус Дрвета Часног крста.⁷ Цела икона је обрубљена бордуrom састављеном од хоризонтално поло-

⁵ Ову представу треба гледати у контексту других минијатура у иначе врло необичном и по својим одликама усамљеном минхенском рукопису.

⁶ Фотографије овог *Јерусалима* предусретљиво нам је уступила колегиница Тијана Зебић, на чему јој овде најсрданије захваљујемо. Црквом Рождества Христовог она се бави у склопу ширих истраживања о визуелној култури Пирота у XVIII и XIX веку.

⁷ Најстарија икона са оваквим одликама је из 1738. године, у манастиру Сајднаја у Сирији (Immerzeel 2014: 464–465).



Сл. 1. Јерусалим, црква Рождества Христовог, Пирот. Почетак XVIII века (фото: Тијана Зебић)



Сл. 2. Јерусалим, црква Св. Пророка Илије, Бусовача. 1786. година (фото: М. Катић)

жених цветова, сликаних једноставно. Богородица са Христом као и Успење Богородице имају аналогију у истоветним иконама из Либана (ICONES MELKITES 1969: 158–159, 164–165, 173–175), док се за стил може наћи паралела у икони Васкрсења из Бејрута (CANDEA 1993: 270–271) и иконама Св. Василија и Св. Спиридона из Дамаска (IMMERZEEL 1997: 102–105). Представе архитектонских објеката подсећају на минијатуре у рукописним проскинитариима XVII и прве половине XVIII века (КАΔΑΣ 1998; РАКИЋ 2012: 172–174, 272–274), који настају у Палестини. Стил и појединачне представе, очито, имају порекло у локалном сиријско-палестинском иконопису. Овакве иконе класификујемо као *друџи йийи*. Пиротска икона представља најстарији подтип, са наглашеним представама архитектуре у пејзажу, док је бусовачка каснији, са многобројним људским фигурама. Током XVIII века појавила се још једна изузетно важна одлика: засебно издвојен циклус Христових Страдања у врху иконе. Таква је икона у Бенаки музеју у Атини (ΑΡΓΥΡΑΤΟΣ 2006: 2, 6–7, 9, 13, 18, 28; RENAУ 2013: 124–127) из 1766. године.⁸ Издвајање ове групе сцена од круцијалне је важности за доцнији типолошки развој *Јерусалима*. Њена истакнута улога је условљена не само сакралном топографијом, него и литургијским значајем Христових Страдања током Страсне седмице.⁹ У вези са Страдањима је представа Христа Навољнују Страст, која се крајем XVIII века додаје на *Јерусалиме*. Она постоји у више варијанти: самосталан, окружен сенама Страдања¹⁰ као и у пратњи Богородице. У том случају су Христос и Богородица раздвојене представе, које функционишу као пандани.¹¹ На тај начин су иконе налик на карту, карактеристичне за XVIII век, дошле до краја свог развоја, уступајући место развијеним иконама са шематски распоређеним сценама у појединачним пољима, које постају преовладавајуће на измаку XVIII века.

Типологија икона *Јерусалима* које се појављују у задњој деценији XVIII века одређује сав каснији развој ове врсте икона. Пример је икона из Народног музеја у Београду из 1794. године (сл. 3). Икона је троделна: у средњем делу је представа цркве Христовог гроба, шематски издељена на више поља која представљају њене појединачне унутрашње просторе. Улога града Јерусалима и његових зидина је секундарна. Хацијски натпис је у простору испод представе цркве.¹² Изнад је детаљна представа Страшног суда. Она на два дела дели сцену Стварања света, које су суштински нови елемент на *Јерусалимима* са краја XVIII века. Ове сцене укључују антропоморфну представу Бога Оца у виду старца у златној туници. Сцене из житија Св. Марије Египћанке на иконама у овом периоду добијају проминентну позицију и по правилу се налазе у њиховом дну. Овде су подељене на два дела, први испод Богородице лево и други испод Христа десно. Стране лево и десно од цркве Христовог гроба структурално и тематски кореспондирају као пандани, који се међусобно односе композиционим принципима симетрије и паралелизма. Леви део иконе посвећен је Богородици. Централна на њему је представа Богородице Руже Неувеле у пуној фигури на трону. Окружена је Јесејевим стаблом са пророцима. На

⁸ Даљи примери су у цркви Св. Илије у Задру и манастиру Богородице Живоносног Источника на Патмосу.

⁹ Посебно треба истаћи да је то период када хације бораве у Јерусалиму.

¹⁰ Као на икони из колекције Поуп у Оксфорду (ΧΑΤΖΧΑΛΚΗΣ 1987: 337–338).

¹¹ Представљен је тренутак из апокрифног Никодимовог јеванђеља, када је Богородица срела Христа на путу за Голготу. У горњем делу између ове две представе такође могу бити представљена Христова Страдања у хоризонталном низу, као на *Јерусалиму* из параклиса Св. Стефана у Дечанској виници на Косову.

¹² На великом делу икона из овог периода је везан за икону Христа Навољнују Страст десно.



Сл. 3. Јерусалим, Народни музеј, Београд. 1794. година (фото: М. Катић)

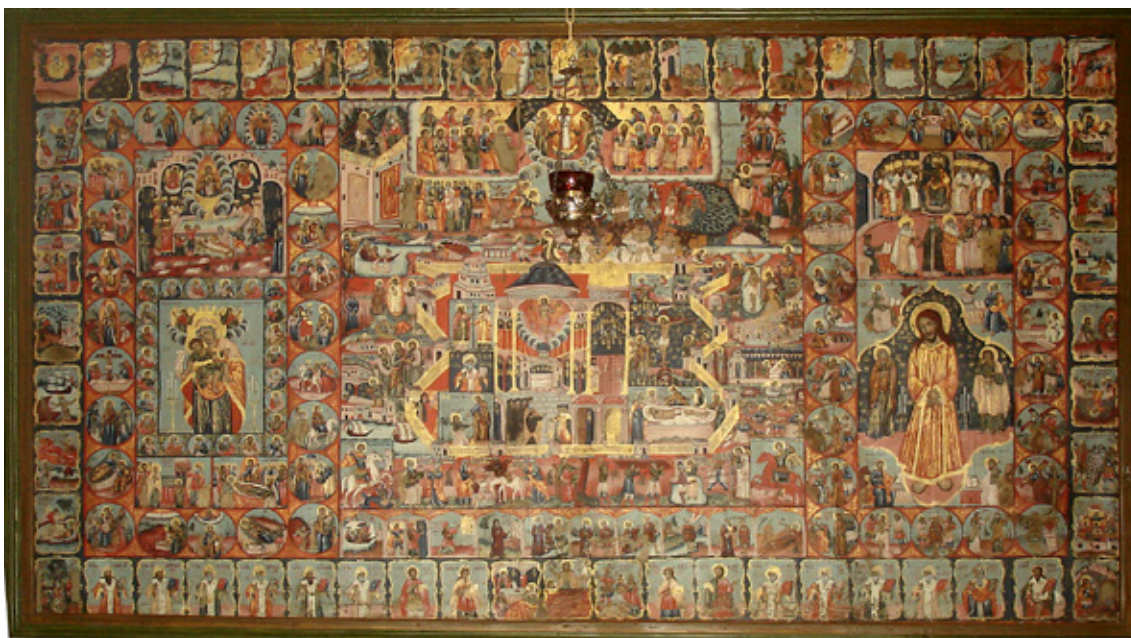
Јерусалимима ове групе, међутим, најчешће су реплике иконе Богородице Кикотисе,¹³ овде смештене у горњем делу уз Страшни суд. Око Богородице 24 сцене Акатиста Богородици у медаљонима формирају оквир. Десни део иконе је посвећен Христу. Представа Христа Навољнују Страст је у оквиру од 24 сцене Христових Страдања, Чуда и Јављања после Васкрсења. Сцене које се односе на Чуда и Јављања су распоређене по распореду недеља у Цветном триоду. Овакав распоред, са црквом Христовог гроба у средини, мањим појединачним сценама и фризовима сцена окол и испод цркве, Страшним судом и Стварањем света изнад цркве, те Богородицом лево и Христом десно, окруженима или не мањим призорима, у различитим видовима остаје суштински карактеристичан за све касније *Јерусалиме*. У стилском смислу видљив је помак у односу на раније примере. Присутно је обиље барокних елемената у орнаментацији и појединачним детаљима. Особито су уочљиви златни орнаменти који заузимају простор међу медаљонима око Богородице и Христа. Комбиновани су са доминантном јарком црвеноранцастом бојом, која је контрастирана са јасном светлоплавом на позадинама. Тиме је створен јак и упечатљив колоризам. Чест је облак, као типично барокни иконографски апарат, који одваја реални земаљски део света од натприродног и означава божански простор. Иконе овог типа су сачуване у релативно великом броју примерака, који сви остављају врло јак утисак својим колоризмом и ликовним стилем.¹⁴ Оне настале након

¹³ Вид. ниже наведене примере. У питању је најпознатија чудотворна икона Богородице на острву Кипру.

¹⁴ Готово идентична овој је икона данас у Епархијском двору у Бијељини, из 1799. (КАЈМАКОВИЋ 1965: 185–186). Даљи примери су икона у цркви Св. Николе у Фочи (из 1806), она из цркве Рождества Христовог у Пироту (1810), икона у канцеларији парохијског дома уз цркву Ружицу на београдском Калемегдану (1819), и друге.

пожара у цркви Христовог гроба 1808. године носе представе обновљене цркве, са истакнутим новим архитектонским детаљима. Стилске паралеле овог типа *Јерусалима* врло су ретке, бар у публикованом материјалу: у манастиру Часног крста у Јерусалиму сачуване су иконе Христа и Богородице на трону из 1798, као и једна плаштаница из 1785, које носе сличне одлике (Tzaferis 1987: 25–28, pl. 25, 27–28), а у лаври Св. Саве Освећеног једна икона са представом манастира и мучеништва монаха у њему, из 1803. (Tzaferis 1987: 209).

Пример једноставније подваријанте је икона из Византијског музеја у Атини (Χατζητρυφώνος 2009: 328–329). Представе Богородице и Христа су без пратећих оквира са медаљонима. Број преосталих сцена је сасвим ограничен, а представа Страшног суда је изостављена. Сложенији примери, с друге стране, не само да се одликују већим бројем сцена него и њиховим сложенијим аранжманима. На икони из цркве Св. Георгија на Јеникоју/Неохориону у Цариграду циклус Стварања света изнад Страшног суда је продужен другим сценама из Старог завета (сл. 4). Тако формиран дугачки старозаветни циклус окружује целу икону као додатни оквир, идући и око поља са Богородицом и Христом.



Сл. 4. Јерусалим, црква Св. Георгија, Јеникој/Неохорион, Цариград. Крај XVIII века (фото: М. Катић)

У овом периоду постоји још један подтип икона *Јерусалима*, који видимо на икони из Св. Спиридона у Трсту (Медаковић 1987: 108–109, 120; Давидов 2007: 216–218, 228). Хоризонтални појас са сценама Христових Страдања одваја цркву Христовог гроба од Страшног суда изнад ње, а уједно повезује представе Богородице и Христа. Овакав аран-



Сл. 5. Јерусалим, Двор Епархије зворничко-тузланске, Бијељина. 1835. година (фото: М. Катић)

жман представа може бити сматран за наследника горе поменутог типа из XVIII века, са хоризонтално положеним циклусом Страдања.

Овакав, *ипрећи ипий* икона *Јерусалима* остаће доминантан све до тридесетих година XIX века,¹⁵ а доста нагло је смењен сликарством врло различитог карактера.¹⁶ Пример овог новог иконописа је икона у Епархијском двору у Бијељини из 1835. године¹⁷ (сл. 5). Основна троделна организација је остала иста, али иконографски типови и стил су сасвим другачији. Уместо уочљивог и визуелно доминантног Христа Навољнују Страст

¹⁵ Хронолошки задњи примерак је из 1832. године, у приватној колекцији у Холандији (Van Aalst 2005; Immerzeel 2014: 456–466).

¹⁶ Изгледа да је двадесетих година XIX века дошло до извесног застоја у ходочасништву светим местима у Палестини, по свој прилици као последица османских репресалија након грчког устанка 1821. године. Због тога је дошло до застоја и у производњи ходочасничких благослова, а самим тим и *Јерусалима*. У познатој грађи нема икона датираних у ову деценију.

¹⁷ Икона се до 1992. налазила у Епархијском двору у Тузли (Ракић 1998: 298, бр. 182, без фотографије). Слична икона, такође из 1835, налази се у цркви Успења Богородице у Ливну (Катић 2012: 18–25). Њој је готово идентична икона у цркви Св. Константина и Јелене у Београду (на Вождовцу) из 1842. године.

у пуној фигури на десној страни је сада представљен допојасни Христос Пантократор. На левој страни је Богородица Гликофилуса, уместо до тада присутних Кикотисе или Руже Неувеле. Црква Христовог гроба више није скуп одвојених поља, него се у одвојеним плановима представља више перспективних погледа на њене различите унутрашње делове. Верске церемоније су детаљно представљене. Новост су засебне представе Скидања са крста и Оплакивања Христа, које постају правило на свим каснијим иконама. Њима је понекад придружена представа Амблема Христових Страдања, у виду стуба са копљем, трском са спужвом, бичем, црвеном туником и раствореним јеванђељем (Катић 2012: 19). Реч је о представи једне од реалних појединости унутрашњег простора цркве, три велике иконе са овим темама, које су се некад налазиле изнад Камена помазања.¹⁸ На икони из Бијелине хаџијски натпис је везан за цркву Светог гроба, али на другим иконама може бити везан управо за ове представе.

Стил икона ове групе, коју карактеришемо као *чејиврџи иџиј*, тешко је описати, јер није упадљив као на претходној. Касни поствизантијски зографски манир се меша са натуралистички моделираним пејзажем, а у архитектури настојање за простором обликованим линеарном перспективом. Са изузетком Богородице Гликофилусе и Христа Пантократора, појединачне фигуре су диспропорционалне и механички повезане у овлашно урађене сцене. Позадинама доминира небескоплава боја, елемент континуитета са ранијим иконама, док је црвена боја у другоразредној улози. Стил је великим делом одређен благим колоритом основних боја у уским палетама тонова. Ниједна од њих не игра главну улогу у колористичкој шеми слике. Богато примењено злато је и овде присутно. Иконографски обрасци који се користе углавном су друкчији од оних пре. Барокни елементи су сведени на рокајну орнаментику. Изостаје хијератички манир карактеристичан за раније *Јерусалиме*, који су се ослањали на наслеђе ранијег иконописа. Овде су представе рађене у новом, натуралистичком стилу, који је почетком XIX века освојио иконописачке радионице Источног Медитерана и Блиског истока. Овај стил је у српској историји уметности познат као зографски модел (Макуљевић 2004).

У овом периоду се може идентификовати присуство још неких других типова икона *Јерусалима*. Такав је случај са иконом из Музеја града Београда (Хаџи Ђокић 2003; Макуљевић 2006: 830, 834; Макуљевић 2014: 57, 60). Њихов број је у сачуваном материјалу малобројан.¹⁹ Оне упућују на једну засебну радионицу, карактеристичну по изразито наглашеној барокној и рококо орнаментици, живим бојама, те инсистирању на сликању богатих цветних венаца. Овакве иконе карактеришемо као *йејџи иџиј*.

Од четрдесетих година се издвојио један тип, или прикладније стил икона *Јерусалима*, који је постао доминантан педесетих година XIX века. Њега сматрамо за *шесџи иџиј*. Он је карактеристичан за све касније настале иконе. Оне представљају изразито најбројнију групу. Временски обухватају другу половину XIX и почетак XX века. Као различите варијанте овде доносимо иконе из Музеја Срема у Сремској Митровици из 1859. (сл. 6) и Светог Николе у Фочи из 1873. године (сл. 7). Иконографски обрасци и

¹⁸ Камен помазања је био прво свето место са којим би се верник сусрео при уласку у цркву, а иконе су биле први детаљ унутрашњег уређења који је привлачио већу пажњу. О самим иконама није познато више детаља, а данас се налазе у Католикону.

¹⁹ Нпр. икона из манастира Алаца (Бугарска), јако оштећена икона из Св. Прокопија у Високом, итд.



Сл. 6. Јерусалим, Музеј Срема, Сремска Митровица. 1859. година (фото: М. Катић)

ликовни стил у овом периоду не доживљавају веће промене, што омогућава да ову скупину јасно издвојимо и дефинишемо. Стил и иконографија присутни на иконама из друге четвртине XIX века овде доживљавају свој пуни развој. Општа композициона структура је у суштини иста као на бијељинској икони из 1835. године. Она је изузетно логична и дорађена, до мере у којој ауторска креативна иницијатива иконописца губи значај. Црква Св. гроба, у суштини иста као на иконама из претходне групе, често је стилизована у псеудорококо стилу. Страшни суд изнад постоји у неколико варијанти, са равно и полукружно постављеним апостолима уз Христа. Лево и десно од Страшног суда су сцене везане за Постање, односно за поједине старозаветне личности. Испод цркве обично су представе појединачних светитеља, око којих се посебно истиче новомученик Св. Ђорђе Јањински. Засебне представе Богородице и Христа Пантократора неретко су сликане са више пажње него црква Христовог гроба. За Богородицу је везан хаџијски натпис, али се исти може налазити и у оквиру представе Оплакивања Христа. На ранијим примерима Богородица је типа Гликофилусе, док након 1870. године преовладава формалнија Одигитрија. Сцене у медаљонима око Богородице и Христа (Акатист, односно Страдања и Чуда) могу формирати правоугаони или овални оквир, или пак заузимати само простор изнад, у полукружном или равном низу. У том случају могу бити комбиноване са попр-



Сл. 7. Јерусалим, црква Св. Николе, Фоча. 1873. година (фото: М. Катић)

сним пророцима и апостолима. У доњем левом и доњем десном углу су посебно уокви- рена правоугаона поља са више тематски повезаних сцена. У углу испод Богородице су представљени лучки град Јафа, где се искрцавају хаџије, и сцене из легенде о Крсном дрвету, везаном за манастир Часног крста. Ово поље представља страну западно од Јерусалима. У углу испод Христа су сцене везане за Христово Рођење – Витлејемска базилика, Покољ младенца, Пастири, Три мудраца, манастир Св. Саве Освећеног и Христово Крштење на Јордану. Сцене у овом пољу одговарају местима јужно и југоисточно од Јерусалима. Два поља треба да буду гледана као самосталне топографско-иконографске целине.

Потпуно нови елемент су попрсни пророци, апостоли и светитељи представљени у стилизованој златној лози са гроздовима, по правилу на зеленој позадини. Могу бити и у пуној фигури. Ова лоза са светитељима се налази уз представе цркве Св. гроба, Богородице и Христа, или је на спољним рубовима икона. Такође, иконе из овог периода су по правилу са све четири стране обрубљене бордуром са натписима. Ови натписи су стандардни, а по садржају то су почетни делови појединих литургијских текстова, везани

за важне моменте у богослужењу, освећење светих дарова, причест, Страсну седмицу, Велики петак, Велику суботу, Васкрс и Срећење.²⁰

Неопходно је поменути једну важну одлику икона из друге половине XIX века. Док је раније, са ретким изузецима, био доминантан грчки језик, сада врло често налазимо иконе са натписима и на другим језицима. Тако су код нас логично најчешће оне са натписима на старословенском. Постоје иконе и са натписима на румунском, арапском, као и у комбинацији грчког и неког од ова три језика.

У стилској тенденцији ове групе *Јерусалима* је дошло до стилског помака у односу на пре. Пре свега су препознатљива лица главних представа Богородице и Христа, карактеристично округласта, чак детињаста, пре свега због заобљених образа и округластих очију. Коса и брада су рађени врло брижљиво. Сликарски рад на другим деловима, међутим, често је крајње рутински и површан, са диспропорционалним и безизражајним фигурама. Изразито јаке и упадљиве боје су углавном без тонске моделирације, јасно ограничене брзински нанесеним линијама. Разноврсност боја је већа и присутне су неке којих није било раније. Зографи позадине сликају различитим бојама, тако да су оне зелене, црвене, љубичасте, светло- и тамноплаве, као на икони из Фоче. Позадине у овако различитим бојама могу бити сложене наизменично, или симетрично у композицији целе слике. Својим стилским карактеристикама *Јерусалими* из друге половине XIX века јасно спадају у *јерусалимску школу*. Овај назив је уведен зато што се неколицина сликара – чије иконе носе ове стилске карактеристике – потписује al-Qudsi – Јерусалимљанин (ICONES MELKITES 1969: 122–124, 215–220; IMMERZEEL 1997: 27, 36–39, 44–57, 60–65, 70–73, 76–79, 82–83, 88–89, 92–95, 100–101, 106–107, 110–111, 114–129). У самом Јерусалиму, као и на другим светим местима, постоји изузетно велик број сликарских дела са овим сликарским одликама. То су углавном иконостаси и различите појединачне иконе. Посебни истичемо изузетно занимљиве фреске са циклусом Христових Страдања на своду Голготског параклиса, као вероватно најрепрезентативније остварење овог сликарског стила, настале 1842. (Мутафов 2012: 10).

Стандардизација стила и образаца, присутна на *Јерусалимима* из друге половине XIX века, на извештан начин је значила и крај овог иконописа. Примери из задњих деценија XIX и са почетка XX века по правилу се истичу slabим ликовним квалитетом.²¹ Може се нагађати да је она резултат мануфактуризације иконописа, као лукративног заната којим се у то време почиње бавити велики број људи; могуће је и да је ширење фотографије играло улогу. Као и претходно описани развој, тако и ову декаденцију треба гледати у сличном контексту. Ту пре свега мислимо на нестајање зографског иконописа у ово време. Било како било, током прве четвртине XX века сликање *Јерусалима* престаје, чиме се историјски пут који смо описали завршава.

²⁰ На горњем рубу је натпис СВЕТИСЈА, СВЕТИСЈА НОВЫИ ЇЕРУСАЛИМЕ СЛАВА БО ГДЊА НА ТЕБЕ ВОЗСІЈА (Φωτισίου φωτισίου ηνεα Ιερουσαλημ ηγαρ δοξα Κιριου επισε ανε...). На доњем рубу пише БЛАГО-ОБРАЗНЫИ ІОСИФЪ СЪ ДРЕВА СНЕМЪ ПРЕЧИСТОЕ ТѢЛО ТВОЕ, ПЛАЩАНИЦЕЮ ЧИСТОЮ (Θεοσχημων Ιωσηφ αλο του ξυλου καθελων το αχραντον σου σωμα...). Леви руб краси натпис БОГОРОДИЦЕ ДЕВО ОУПОВАНІЕ ХРІСТІАНОМЪ ПОКРЪИИ (Θεοτοκε η ελπις παντων των χριστιανων σκε...). На десном рубу стоји ЧЕРТОГЪ ТВОИ ВИЖДУ СПАСЕ МОИ ОУКРАШЕННЫИ, Односно Σωτηριαν ηργασω ενμεσω της Γης Χριστε... / Спасеніє соделалъ еси посреди Земли Христе...

²¹ За изузетке можемо сматрати икону из Етнографског музеја у Пловдиву (Бугарска), из 1889, и ону из манастира Заова код Пожареваца, из 1901. године.

Овде приказани развој икона *Јерусалима* приказује изразиту, чак изненађујућу динамику, како у погледу стилских одлика, тако и у погледу сложеног аранжмана представа и њихове иконографије. Описане варијанте и подваријанте карактеристичне су, између осталог, по изразитој флуидности. Ипак, по нашој анализи, *Јерусалими* могу бити подељени на шест главних типова, у својој дугој еволуцији од оквирно три века.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ΑΡΓΥΡΑΤΟΣ, Βασίλειος, Φωτεινή Φραγκάκη. “Ιεροσολυμίτικα: Ένα διαφορετικό είδος φορητής εικονας σε υφασμάτινο φορέα από τους Αγίους Τόπους. Ιστορικά στοιχεία, Υλικά κατασκευής, Κατάσταση Διατήρησης και Συντήρηση.” (ARGYRATOS, Vasileios, Foteini Frangkaki. “Ierosolimitika: A different kind of Icon Painting on Canvas from the Holy Places. Historical Data, Materials, Present State and Conservation Techniques.”) *International Meeting, ICONS: APPROACHES TO RESEARCH, CONSERVATION AND ETHICAL ISSUES*, Athens 12/2006. <http://www.icon-network.org/spip.php?page=impression&id_article=14>. 24.12.2016.
- VAN AALST, Victoria, Mat Immerzeel. “The Proskynetarion of Hernen Castle.” *Eastern Christian Art* 2 (2005): 83–92.
- ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΕΡΡΑ, Μυρτώ. “Τοπογραφία των Αγίων Τόπων σε εικόνα της Ζακύνθου.” *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας ΚΔ*, Περίοδος Δ’ (GEORGOPOULOU-VERRA, Myrto. “Topography of the Holy Land in an Icon in Zakynthos.” *Deltion of the Christian Archaeological Society* 24, Series 4) (2003): 317–332.
- ДАВИДОВ, Динко. *Срби и Јерусалим*. Београд: Политика (DAVIDOV, Dinko. *Serbs and Jerusalem*. Belgrade: Politika), 2007.
- ICONES MELKITES*. Exposition organisée par Le Musée Nicolas Sursock du 16 mai au 15 juin 1969. Beyrouth: Musée Nicolas Sursock, 1969.
- IMMERZEEL, Maat. *Syrische Iconen – Syrian Icons*. Collectie/Collection Antoine Touma. Rotterdam, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997.
- IMMERZEEL, Mat. “Souvenirs of the Holy Land: The Production of Proskynetaria in Jerusalem.” in: KÜHNEL, Bianca, Galit Noga-Banai, Hanna Vorholt (eds.). *Visual Constructs of Jerusalem*. Turnhout: Brepols, 2014.
- ΚΑΔΑΣ, Σωτήρης Ν. *Οι Άγιοι Τόποι, Εικονογραφημένα προσκυνητάρια*. Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν (KADAS, Sotiris N. *Holy Land. Illustrated Proskynetaria 17th–18th Centuries*. Athens: Kapon Editions), 1998.
- КАЈМАКОВИЋ, Zdravko. „Tešanjске ikone.” *Naše starine* X (1965): 165–187.
- КАТИЋ, Марко. *Четири Јерусалима – хаџијске иконе из цркве Успенија Пресвете Богородице у Ливну*. Бања Лука: Музеј Републике Српске (КАТИЋ, Marko. *Four Jerusalems – hajji icons from the Church of the Holy Virgin’ Assumption in Livno*. Banja Luka: Muzej Republike Srpske), 2012.
- МАКУЉЕВИЋ, Nenad. “The ‘zographe’ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830–1870.” *Balkanica* XXXIV (2004): 385–405.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Визуелна култура и приватни идентитет православних хришћана у 18. веку.” у: ФОТИЋ, Александар (прир.). *Приватни живој у српским земљама у освиј модерној доба*. Београд: Clio (МАКУЉЕВИЋ, Nenad. “Visual Culture and the private identity of Orthodox Christians in the 18th century.” in: Fotić, Aleksandar (ed.). *A private life in the Serbian countries at the dawn of the modern era*. Belgrade: Clio), 2005.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Поклоничка путовања и приватни идентитет.” у: Столић, Ана, Ненад Макуљевић (прир.). *Приватни живој код Срба у XIX веку*. Београд: Clio (МАКУЉЕВИЋ, Nenad. “The pilgrimage travels and private identity.” in: Stolić, Ana, Nenad Makuljević (ed.). *The private life of the Serbs in the 19th century*. Belgrade: Clio), 2006.
- МАКУЉЕВИЋ, Nenad. “Pilgrimage and Memory: The Picture of the Holy Land in early modern visual culture of the Balkans.” in: *Heilige Landschaft – Heilige Berge*. Achter Internationaler Barocksommerkurs 2007. Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln. Einsiedeln: Edition Bibliothek Werner Oechslin – Zürich: GtaVerlag, 2014.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан, Ђорђе Милошевић. *Лейџојис Срба у Трсти*. Београд: Југословенска ревија (МЕДАКОВИЋ, Dejan, Đorđe Milošević. *History od Serbs in Trieste*. Belgrade: Jugoslovenska revija), 1987.

- MEINARDUS, Otto F. A. "Greek Proskynetaria of Jerusalem in Coptic Churches in Egypt." *Studia Orientalia Christiana* 12 (1967): 311–341.
- МУТАФОВ, Емануел х. „Страници от хаджийския дневник: някои наблюдения върху православното християнско изкуство в Йерусалим и връзките му с балканската традиция през османския период.” *Проблеми на изкуството* (ΜΟΥΤΑΦΟΒ, Emanuel h. "Pages of the Pilgrim's Diary: Some Observations on the Christian Orthodox Art in Jerusalem and Its Connections with the Balkan Tradition during the Ottoman Period." *Art Studies Quarterly*) 4 (2012): 3–14.
- ПЕТКОВИЋ, Сретен. *Зидно сликарство на ъодручју Пећке патријаршије: 1557–1614*. Нови Сад: Матица српска (PETKOVIĆ, Sreten. *Wall Painting on the Territory of the Patriarchate of Peć: 1557–1614*. Novi Sad: Matica Srpska), 1965.
- РАКИЋ, Зоран. *Српска минијатура XVI и XVII века*. Београд: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања, Филозофски факултет, Света српска Царска Лавра Хиландар (RAKIĆ, Zoran. *The Serbian Miniature of the 16th and 17th Century*. Belgrade: Faculty of Orthodox Theology, Institute for Theological Researches, Faculty of Philosophy, Holy Serbian Imperial Monastery of Hilandar), 2012.
- РАКИЋ, Светлана. *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (RAKIĆ, Svetlana. *Icons of Bosnia-Herzegovina (16th–19th Century)*. Belgrade: Institute for the Protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia), 1998.
- РЕНАВ, Rubin. "Greek-Orthodox maps of Jerusalem from the seventeenth and eighteenth centuries." *e-Perimtron* Vol. 8, No. 3 (2013): 106–132. <http://www.e-perimtron.org/vol_8_3/Rubin.pdf> 24.12.2016.
- ХАЏИ-ЂОКИЋ, Силвана. „Хаџијска икона из Музеја града Београда.” *Годишњак града Београда* (HADŽI-ĐOKIĆ, Silvana. „Hadžijska ikona iz Muzeja grada Beograda.” *Godišnjak grada Beograda*) XLIX–L (2002–2003): 333–353.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μανολής. *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450–1830)*. 1. Αθηνά: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (HADZIDAKIS, Manolis. *Greek Painters after the Fall (1450–1830)*. 1. Athina: Kentro Neoellinikon Eregnon, Ethniko Idruma Eregnon), 1987.
- ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ, Ευαγγελία, Slobodan Ćurčić (Еп.). *Η Αρχιτεκτονική ως Εικόνα. Πρόσληψη και αναπαράσταση της αρχιτεκτονικής στη βυζαντινή τέχνη* (Κατάλογος έκθεσης). Θεσσαλονίκη: Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων (HADJITRYPHONOS, Evangelia, Slobodan Ćurčić (eds.). *Architecture as Icon – Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art* (Exhibition Catalogue). Thessaloniki: European Center for Byzantine and Post-Byzantine Monuments), 2009.
- ΤΖΑΦΕΡΙΣ, Vasilios. *The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem*. Jerusalem: E. Tzaferis S. A., 1987.
- ΤΖΑΦΕΡΗΣ, Βασίλειος. *Αγιοι τοποι*. Αθηνά: Ε. Τζαφέρη Α. Ε. (TZAFERIS, Vasilios. *The Holy Places*. Athens: E. Tzaferis S. A.), 1987.
- CANDEA, Virgil (ed.). *Icons Grecques, Melkites, Russes. Collection privée du Liban (exposition, Musée carna-valet, Paris, 25 mai–14 juillet 1993)*. Genève: Skira – Beyrouth: Art et Patrimoine, 1993.

Marko Ž. Katić

THE TYPOLOGY OF THE SO-CALLED JERUSALEM PAINTINGS

Summary

Devotees of Christ's tomb – the pilgrims – brought home from their pilgrimages, among other things, *Jeruselems*, paintings painted on canvas showing sacred topography of the Holy Land. The image of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem is central. This type of paintings has been studied in this paper from morphological, typological and stylistic point of view. These questions have been emphasized, given that *Jeruselems*, as poorly studied iconography branch, open up many topics. Based on the style and iconography, there have been established a number of major types of *Jeruselems*, with several sub- or transitional variants. They follow the general directions of development of this type of painting in the Middle East. The first paintings were created in the XVII century and their greater expansion was in the XVIII century, with map-like representations, on which red color dominates. Over time, certain scenes were

separated into special frames, and thus was created a new type widely used at the end of the XVIII century, with separate representations of the Virgin to the left and Christ to the right. It is noticeable that the items from this period contain many baroque elements. In the XIX century this variant was further stylistically developed and iconographic forms were changed, following the model of the *zograf* icon painters. The largest group of paintings originate from the second half of the XIX century, and some researchers classify them as “Jerusalem school” of this type of painting. In the early XX century, the painting of *Jeruselems* ceased.

Keywords: *Jeruselems*, typology, Church of the Holy Sepulchre, Virgin, Christ, iconography, style.

ЉИЉАНА Н. СТОШИЋ
Балканолошки институт САНУ, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

О бококаторским иконама из некадашње приватне колекције др Блажа Кусовца**

САЖЕТАК: Од 14 икона из Уметничке колекције компаније Tarkett из Бачке Паланке недавно приписаних бококаторској сликарској школи, три су радови грчких иконописаца из XVII и XVIII века, док се један може атрибуирати непознатом домаћем мајстору из каснијег периода. Од десет преосталих сачуваних икона из цркве Свете Текле на Цеклину код Цетиња (1817) из исте колекције, престоно икона *Светиоџ Ђорђа* се поуздано може приписати Ђорђу Рафаиловићу, а све остале су дела његовог млађег брата Христофора Рафаиловића, најплоднијег од бококаторских иконописаца са полувековним сликарским стажом. На основу преосталих темпера на даскама за некадашњу цркву на Цеклину, стиче се утисак да је Ђорђе био бољи и брижљивији мајстор привржен традиционалним позновизантијским канонима иконописа у које местимично уноси елементе западноевропског барока. У периоду њиховог настанка, међутим, млађи и окретнији брат Христофор све више одступа од овешталих образаца традиционалног црквеног сликарства постајући предводник породичне иконописне радионице, у којој Ђорђе постаје Христофоров помоћник завршавајући своју уметничку каријеру.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бококаторска иконописна школа, Ђорђе и Христофор Рафаиловић, црква Свете Текле на Цеклину, непознати грчки мајстори, *Богородица Ружа која не вене*, *Богородица Извор живојџа*.

Недавно је у Галерији Матице српске у Новом Саду приређена изложба *Од приватног ка јавном: уметничка колекција компаније Tarkett* (13. мај – 13. јун 2016), приликом које је штампан истоимени пратећи каталог. Обрађену уметничку збирку чине три тематски и хронолошки разврстане целине – Збирка Петра Лубарде, Збирка XX века и Збирка икона, чији је уводни и каталошки део сачинила кустос Мирослава Жарков. Од

* ljiljana.stosic@gmail.com

** Овај рад је плод истраживања на пројекту *Дунав и Балкан: културно-историјско наслеђе* (бр. 177006) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

укупно 19 „икона руских, бококоторских и српских иконописаца које су настале током XVII, XVIII и XIX века” (Палковљевић Бугарски, Жарков 2016: 15) има и оних са краја XVII и прве половине XVIII столећа са грчким натписима и тематиком које су неосновано приписане бококоторским иконописцима XVII века. С друге стране, од десет сачуваних икона са некадашњег иконостаса српске цркве Свете Текле на Цеклину (општина Цетиње) из 1817. године, уз помоћ сликарских дуктуса и стила, једна престона икона се са сигурношћу може приписати Ђорђу (Георгију), док је аутор осталих девет сасвим извесно његов млађи брат Христофор Рафаиловић. Ове последње су објављене и на сајту академског сликара мр Александра Рафајловића о бококоторској сликарској школи (Цеклин, Црква Свете Текле – Бачка Паланка) @ 2014–2015. Реч је о радовима синова Василија Рафаиловића, који је био унук Димитрија Даскала, син Рафаила Димитријевића и млађи брат Петра Рафаиловића. У наредним редовима биће више речи о иконама које су том приликом означене као радови бококоторске сликарске школе (Палковљевић Бугарски, Жарков 2016: 19–20, 34–57), с циљем да се прецизније датују, атрибуирају по сликарским школама и иконописцима, али и детаљније стилски сагледају и иконографски одреде.

Најстарију икону из Збирке која сада чини део уметничке колекције Таркет (раније Синтелон) из Бачке Паланке, а до 1991. године су биле део колекције лекара и дипломате пореклом из Црне Горе др Блажа Кусовца, представља преносни *триптих* (Палковљевић Бугарски, Жарков 2016: 39) малих димензија (29 x 21 x 2,2 cm) непознатог грчког мајстора с краја XVII века. На централној плочи и бочним крилима овог кућног олтарића, на златној позадини приказан је при врху *Деизис са свейим арханђелима Михаилом и Гаврилом*, Благовестима, пророцима Соломоном и Давидом, а у доњим деловима 33 света у попрсјима, од којих је осам светих жена (сл. 1). Сви свети насликани су у попрсјима и распоређени у три реда по петорица, односно троје на крилима триптиха, док су натписи изведени искључиво великим црвеним словима на грчком, у пределу свечаних ореола. Триптих је у горњем централном делу са надверјем израђен у облику двоструко преломљеног сараценског лука, па да би се склопила, бочна крила прате његову таласасту кривуљу. Осим златне, коришћене су цинобер, тамноплава, мрка и наранџаста боја, као и тиркиз. Уз неуобичајену палету са три тиркизна акцента, икону одликује необично велики број светих који међусобно нису одељени ниједним хоризонталним црвеним оквиром. Задржавање сараценског лука, као и лик допојасног Исуса Христа иконописаног у правилној кружници, без двозонски издељене позадине, на чијој су златној позадини цинобером правилно исписани натписи светих грчким словима и скраћеницама, потврђују да је реч о раду непознатог грчког мајстора са краја XVII века. Триптих је стилски и иконографски најближи *Деизисима са свейима* које су у малим, џепним форматима, израђивале северногрчке иконописне радионице у форми диптиха (MΠΑΛΟΓΙΑΝΗ 1997: 106–107), нарочито средином XVII века (Атина, Византијски музеј). У то време, око 1680. године, у Рисан се досељава и почиње да ради Димитрије Даскал, формирајући своју породицу и доцније гласовиту сликарску радионицу коју настављају четворица његових синова, Гаврило, Рафаило, Георгије и Данило.² Раздобље до 1700. године сматра се првом

² А. Рафајловић је на сајту <http://www.bokokotorska.slikarska.skola> објавио да је најстарији син Димитрија Даскала био Гаврило, а да за њим следе Данило, Георгије и Рафаило. Овај податак је без научне подлоге и стручне



Сл. 1. Непознати грчки иконописац, *Деизис са свейим арханђелима*, триптих, крај XVII века

фазом плодне сликарске каријере родоначелника сликарске школе Димитријевића-Рафаиловића која је трајала безмало четири деценије, и односи се на Димитријев црквени живопис рађен под великим утицајем мајстора Радула (Прасквица, 1680; Шишићи, 1699), али и његове прве самосталне радове у иконопису (Рисан, црква светих Петра и Павла, 1680–1681; манастир Дубочица код Пљеваља, 1682–1683; Котор, црква светог Луке, 1688–1689).

Другу грчку икону по старини, означену као бококоторски рад (Палковљевић Бугарски, ЖАРКОВ 2016: 34–35) *Богородица у слави* (26 x 19 x 1,6 cm), представља врло добар рад неке северногрчке или солунске радионице настао средином XVIII века, познат као *Богородица ружа која не вене* (сл. 2). Реч је о молитвено-целивајућој иконици на којој су приказани крунисани Богородица Царица и стојећи Христос Царевић у златном орнату,

аргументације наведен и у информативном каталогу изложбе *Иконе бококоторске школе* организоване у Завичајном музеју и галерији Јосип – Бело Бенковић у Херцег Новом у периоду септембар–октобар 1987. (ĐURIŠIĆ, SEFEROVIĆ 1987), објављеном и у електронској верзији (<http://www.ikone.bokokotorske.skole>: Projekat Rastko – Biblioteka srpske kulture na Internetu, @ 2001).



Сл. 2. Непознати грчки иконописац, *Богородица Ружа која не вене*, средина XVIII века

са златним владарским инсигнијама, док Мајка Божија у десној руци држи стручак беле руже. Повише Богородичине главе са круном приказани су свети арханђели Михаило и Гаврило у попрсју на облацима како придржавају белу траку са натписом-епонимом *Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον* (Стошић 2003: 213–217; 2015: 121–126), преузетим из Акатистне химне Пресветој Богородици. Читава композиција Богородице која левом руком грли малог Сина у целој стојећој фигури смештена је у ружи-части ружин врт, чији бокори испуњавају дно иконе са циновским цветовима, излазећи из великог зеленог корена на средини, симболичној Лози Јесејевој која израста из Богородичиних стопа-ла. Осим ваза са расцветалим ружама и чемпресом у позадини, велики клас жита (Стошић 2011: 271–274) који Богородица држи у левој руци у нивоу Христовог рамена открива и приближни период када је икона могла настати. Упркос позлаћеног и делимично оштећеног рама, горњи избочени кровић

указује на могућност да је иконица можда била део средишњег дела некадашњег триптиха на склапање. Од досад познатих, најсличнија јој је икона непознатог грчког мајстора *Богородице Руже која не вене* из Народног музеја у Београду са почетка XVIII века (Стошић 2011: 270; Stošić 2016: 234–237). Клас жита се на осталим публикованим грчким иконама-триптисима (Стошић 2011: 271–273) сличног типа јавља тек од средине тог столећа (Атина, Бенаки музеј, 1754). Богородичин мафорион и хитон опонашају златоткани брукат на којем се местимично задржала црвена боја употребљена за флоралне украсе. Посебан утисак на овој малој икони оставља плавичасти вео који се спушта дуж лица Богоматере, заталасан по рубовима тако да подсећа на најпрозрачнији тил сликан обично на иконама Богородице типа *Madre della Consolazione* (МПАЛТОΓΙΑΝΧ 1997: 80) италокритских мајстора из XV, XVI и XVII века. Обилато коришћење позлате својствено је и позновизантијским и барокним грчким зографима XVII и XVIII века, убрзано се као владајући манир ширећи и ка северу Балкана. Чудотворност Богородичиних икона типа *Ружа која не вене* или *Неувела Ружа* у овом периоду почивала је на метафоричном преображају пуполка у цвет и асоцирала на Безгрешно зачеће. Клас жита на једном броју икона овога типа непосредна је илустрација стиха коју арханђео Гаврило („Радуге се, као њива неорана која изнедри божански клас”) изговара на текст величања Мајке Божије

који се приписује арханђелу Михаилу („Светла зоро, једина, која носиш сунце Христа”).

Трећу грчку икону, вероватно средишњи део некадашњег триптиха (Палковљевић Бугарски, Жарков 2016: 38), представља *Богородица Извор живо* (30,5 x 26,5 x 3,5 cm) настала крајем XVIII века, са грчким натписима (*Η Ζωοδόχος Πηγή* – сл. 3). Испод лучног потковичастог испупчења цинобером декорисаног цветним мотивима, насликана су фронтална попрсја Богородице, са рукама положеним на раменима гологлавог малог Христа, који обема рукама благосиља. Док је Богородица насликана у бордо мафоријуму са златотканим цветним украсима на раменима и на челу, Христос је у тамноплавом хитону са златним клавусом и цинобер химатиону. Из фијале избија вода из три луле. На златној позадини, лево и десно од Богородице, налазе се допојасни ликови два света арханђела који се са свицима јављају на белим облачићима. У дну, монашку и лаичку групу поклоника пред-



Сл. 3. Непознати грчки иконописац, *Богородица Извор живо*, крај XVIII века

воде један високи црквени достојанственик са архиепископском штаком са леве стране, и крунисани владар са златним пехаром и војником са копљем у својој пратњи, са десне стране. Кациге или капе имају сви стојећи ликови, док су они клечећи представници обичног народа, од којих сви са леве стране имају сребрне посуде за воду у рукама. Доњи средишњи део иконе, који је иконографски увек и најзанимљивији, нажалост је сасвим оштећен. Сликарска палета је јако сведена, јер су осим златне, коришћене још само јаркоцрвена, загаситоплава и бела, с тим што су смеђа и црна наношене за дефинисање цртежа. Најбрижљивије обрађене физиономије насликаних ликова, пре свих Богородице и Христа, не излазе из локалних оквира неке зографске радионице која представља симбиозу позновизантијских, грчких и руских сликарских традиција у комбинацији са незнатним али наивним присуством нових и динамичнијих барокних схватања са елементима западноевропских жанр-сцена.

Хронолошки, најмлађа икона непознатог иконописца која се приписује бококоторској сликарској школи (Палковљевић Бугарски, Жарков 2016: 41) могла би бити копија неке руске иконе *Усијења Пресвете Богородице* (сл. 4). Судећи по натписима, потиче са самог краја XVIII или са почетка XIX века. Томе у прилог иде и карактеристична палета, са комбинацијом доминантне ружичасте боје са лимунжутом, плавичастом, маслинастом и сивим, белим и црним тоновима, којима се придружују посребрене партије уместо



Сл. 4. Непознати иконописац, *Усјење Пресвјетле Богородице*, крај XVIII – почетак XIX века



Сл. 5. Ђорђе Рафаиловић, *Свјетли Ђорђе*, престоно икона, 1817.

позлате. Оударајући од грчког манира сликања физиономија и преовлађујућег колорита, она се већ и на први поглед не може сврстати у радове бококторске сликарске радионице. Мада не припада истом сликарском атељеу, икона *Усјења Пресвјетле Богородице* временски је стилски најближа руској икони *Васкрсење Христово и Силазак у Ад* из исте колекције др Блажа Кусовца, вероватно јој незнатно хронолошки претходећи.

Коначно, део демонтираног иконостаса првобитно сликаног за цркву Свете Текле на Цеклину код села Добрска недалеко од Цетиња (1816–1817), чини данас десет темпера на даскама, од чега су две престоне иконе, десно крило царских двери, пет икона из некадашњег проширеног Деизисног чина, као и две дрвене плоче на којима је лучни фриз са светима, укључујући и две свете жене (Палковљевић Бугарски, Жарков 2016: 46–57). На престоним иконама су приказани *Свјетли Ђорђе* (73,5 x 48 x 3 cm – сл. 5) и *Исус Христос* (73, x 47,5 x 3,5 cm – сл. 6), а на десном крилу царских двери је *Пресвјетла Богородица* (сл. 7) из Благовести, са црвеном вуненом пређом коју упреда, као и попрсје пророка Давида са развијеним свитком повише ње (133, 5 x 32 x 3,5 cm). Апостолски фриз који је вероватно био постављен изнад престоних икона и царских двери са надверјем данас се састоји од четири неједнаке темпере на даскама, на којима су попрсја ликова



Сл. 6. Христофор Рафаиловић, *Исус Христѣос*, престона икона, 1817.

Свѣйѣѡ Пейѣра и Исуса Христѣа (25,5 x 52 x 2,5 cm – сл. 8), *Свѣйѣѡ Павла и Јована* (25 x 54,5 x 2,2 cm – сл. 9), *Свѣйѣѡ Луке, Андреје и Варѣоломеја* (24,5 x 75 x 2,7 cm – сл. 10), као и мање плоче са појединачним ликовима *Свѣйѣѡ Симона* (24,5 x 28 x 2,5 cm – сл. 11) и *Свѣйѣѡ Томе* (23,5 x 21,5 x 2,5 cm – сл. 12). Од свѣтитељског фриза који се вероватно налазио у другој зони олтарске преграде сачуване су две плоче (33,5 x 99,5 x 3,5 cm и 33,5 x 102 x 3,7 cm). На делу северног фриза приказане су *Свѣйѣа Пейѣка, Варвара, Свѣйѣи Ђорђе (?)* и један *нејѡзнати свѣйѣи* (сл. 13), а на јужном *Свѣйѣи Никола*,



Сл. 7. Христофор Рафаиловић, *Бѡѡородиѣа из Блѡвесѣйѣи са ѣѣрокоом Давидом*, десно крило царских двери, 1817.



Сл. 8. Христофор Рафаиловић, *Свeйџи Пеџар и Исус Хрисџос*, део проширеног Деизиса са апостолским фризом, 1817.



Сл. 9. Христофор Рафаиловић, *Свeйџи Павле и Јован*, део проширеног Деизиса са апостолским фризом, 1817.

Свeйџи Василије, Сава Срџски и Симеон Мирџочиви (сл. 14) са делимично очуваним натписима исписаним белом бојом изнад ореола.

Старији син Василија Рафаиловића, Ђорђе, рођен је у Наљежићима (Горњи Грбаљ) другој половини XVIII века, а умро у истом месту у трећој деценији XIX века (Stošić 2014: 197). Његов рад прати се континуирано од 1795. до 1822. године, што значи да је радио

* О БОКОКОТОРСКИМ ИКОНАМА ИЗ НЕКАДАШЊЕ ПРИВАТНЕ КОЛЕКЦИЈЕ ДР БЛАЖА КУСОВЦА



Сл. 10. Христофор Рафаиловић, *Свeйџи Лука, Андреј и Варђоломеј*, део проширеног Деизиса са апостолским фризом, 1817.



Сл. 11. Христофор Рафаиловић, *Свeйџи Симон*, део проширеног Деизиса са апостолским фризом, 1817.



Сл. 12. Христофор Рафаиловић, *Свeйи Тома*, део проширеног Деизиса са апостолским фризом, 1817.

дуже од четврт века. Његове најраније и последње познате сачуване радове чине две иконе из Народног музеја у Београду – *Свeйих Саве и Симеона* и *Деизис са аџосџолима и свeйима*. Осим за манастир Градиште, самостално је радио иконостасе у Забрђу на Луштици, у Ђеновићима, Загори и Врановићима, а заједно са млађим братом Христофором израдио је мањи број икона у цркви Свете Текле на Цеклину. Приписује му се и већи број икона у приватним збиркама, као и у музејским и галеријским збиркама у Београду, Дубровнику, Херцег Новом и Сплиту. Његови радови се препознају по крутом цртежу и тамном, готово запрљаном океру инкарната светих личности. Претежни део икона Ђорђа Рафаиловића има у горњем делу позадине црвене и плаве хоризонталне траке са калиграфски исписаним натписима издужених слова. Делове рамова за иконостасе волео је да исликава или биљним моти-

вима или их је резбарио у рустификованом барелјефу. У овом маниру, без дрвореза, али и са великим оштећењима, израђена је и стигла до наших дана икона *Свeйиоџ Ђорђа* за цркву Свете Текле на Цеклину. Сва је прилика да је он морао израдити бар још једну од претпостављене две преостале иконе за ову олтарску преграду.



Сл. 13. Христофор Рафаиловић, *Свeйи Пеџка и Варвара и Свeйи Ђорђе (Димитрије ?) и један неџознаџи свeйи*, светитељски фриз, 1817.



Сл. 14. Христофор Рафаиловић, *Свети Никола, Василије, Сава Српски и Симеон Мироточиви*, светитељски фриз, 1817.

И Христофор Рафаиловић је рођен у Наљежићима, у другој половини XVIII века, а у Сутвари (Горњи Грбаљ), у коју се преселио 1810. године, умро је шестој деценији XIX века (Стошић 2014: 197–198). Како је иконописом почео да се бави пре смрти оца Василија Рафаиловића († 1806), дрворезбари и слика фреске све до 1854. године, када потписује уговор за израду иконостаса цркве Свете Госпође у Додошима, што значи да је био активан у уметничким црквеним пословима дуже од свих бококоторских иконописаца, готово пола века. Самостално израђује иконостасе у Ковачима, Шишићима и Наљежићима, док се са старијим братом Ђорђем потписује у цркви Свете Текле на Цеклину (1817). Почевши од 1820. године, у његовом стилу долази до заокрета, па су му иконостаси у Кримовицама, Сутвари, Горовићима, Ковачима и Петровцу израђени у маниру руског барока. Четрдесетих година XIX века у селима Очинићи и Врела недалеко од Цетиња слика две олтарске преграде у зидној фреско-техници, јединствене уметничке целине свога доба сачуване до данас. Нису сви његови иконостаси очувани, али му се приписује велики број икона у приватним и музејским збиркама, као и бококоторским црквама (Пелиново, Загора, Дупило, Кртоле, Голубовци, Укропци). Радио је у маниру оца Василија и старијег брата Ђорђа, али са слободнијом модулацијом нарочито у третману светачких физиономија и драперија. Русификација његовог стила од 1820. године одражава се у курзивним словима у потпису, али и натписима који опонашају свечани тип слова у руским штампаним књигама тога времена. Светитељски низ у цркви Свете Текле на Цеклину најближи је апостолском реду из проширеног Деизисног чина из цркве храма Полагања ризе Пресвете Богородице у Кримовицама (после 1820), са сликаним колонадом и двозонском позадином, без дрворезбарије. Христофорови натписи исписани брзопотезним курзивом одговарају његовом дуктусу својственом раној сликарској фази, пре окретања руском иконопису, са увођењем пратећих фолклорних елемената и израдом већих белих површина.

Десет сачуваних темпера на дасци из некадашње цркве Свете Текле са Цеклина показују не само тадашњи однос између временског старијег брата Ђорђа и млађег и предузимљивог Христофора Рафаиловића, као и општег стања у породичној сликарској

радионици, него и распоређивање зона на олтарској прегради према доступности, видљивости и важности, али и према тренутним могућностима њихових иконописаца. Будући да је Ђорђе очигледно радио спорије и темељније а Христофор брже и немарније, изразу већег дела посла преузео је млађи и окретнији сликар. Остајући да раде свако у свом маниру, иконе браће Рафаиловић у цркви Свете Текле на Цеклину иако форматски уједначене, ипак носе колорит, графичизам и стилизацију који међусобно генерацијски одуарају. Штавише, радећи на заједничком послу, Ђорђе се одавно премашивши свој стваралачки зенит очигледно у једном тренутку нашао у позицији помоћника млађем брату Христофору, успевши да притом ипак задржи све своје најбоље сликарске атрибуте.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ΜΠΑΛΟΓΙΑΝΗ, Χρυσάνθη. *Byzantino Μουσείο: τα Νέα Αποκτεμματα (1986–1996)*. Αθήνα: Βυζαντινο Μουσείο, 1997.
- VUJIĆ, Rajko. *Bokokotorska ikonopisna škola XVII–XIX vijeka*. Zadar: Filozofski fakultet, 1983.
- ĐURIŠIĆ, Darko, Lazar Seferović. *Ikone bokokotorske škole* (katalog izložbe). Herceg Novi: Zavičajni muzej i Galerija Josip-Bepo Benković, septembar–oktobar 1987, 1–12.
- ЖИВКОВИЋ, Милош. „Иконе бококоторског сликара Димитрија у манастиру Дубочици код Пљеваља.” *Саопштења* (ŽIVKOVIĆ, Miloš. “The Icons of Painter Domitrije from Boka Kotorska in Monastery Dubočica near Pljevlja.” *Communications*) XLIV (2012): 163–189.
- КРИЈЕШТОРАЦ, Татјана. *Бококоћорски иконописци Димитријевићи-Рафаиловићи*. Пераст: Културни центар Пераст (KRIJEŠTORAC, Tatjana. *Bokokotorski ikonopisci Dimitrijevići-Rafailovići*. Perast: Kulturni centar Perast), 2002, 1–16.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. „Богородица Живоносни источник у српској уметности.” *Зборник радова Византиолошког института* 5 (1958), прештампано у *Путиеве српског барока*. Београд: Нолит (MEĐAKOVIĆ, Dejan. *Putevi srpskog baroka*, Beograd: Nolit), 1971, 157–177.
- МЕДИЋ, Миле. *Стари сликарски приручници, III: Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (MEĐIĆ, Mile. *Stari slikarski priručnici, III: Erminija o slikarskim veštinama Dionisija iz Furne*. Belgrade: Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia), 2005, 552–553.
- МИЛОВИЋ, Павле. *Бококоћорска сликарска школа XVII–XIX вијека, I. Зограф Даскал Димитрије*, Титоград: Историјски институт НР Црне Горе (MILOVIĆ, Pavle. *École de peinture de Boka Kotorska au XVII–XIX siècles*. Titograd: Institut Historique de la R. P. Crna Gora), 1960, 14–16.
- ПАЛКОВЉЕВИЋ БУГАРСКИ, Тијана, Мирослава Жарков. *Од приватног ка јавном: уметничка колекција компаније Tarkett*. Нови Сад: Галерија Матице српске (PALKOVLJEVIĆ BUGARSKI, Tijana, Miroslava Žarkov. *From Private to Public: The Tarkett Company Art Collection*, Novi Sad: Gallery of Matica srpska), 2016, 19–20, 34–57.
- РАФАЈЛОВИЋ, Aleksandar. <http://www.bokokotorska.slikarska.skola:> Ceklin, crkva Svete Tekle – Bačka Palanka, Beograd, @ 2014–2015.
- Стошић, Љиљана. „Појава иконарника у градовима и варошима Јужне Србије почетком XIX века.” *Вардарски зборник* (Stošić, Ljiljana. “The Emergence of Icon-holder in the Cities and Towns of Southern Serbia at the beginning of the 19th Century.” *Recueil de Vardar*) 2 (2003): 211–218.
- Стошић, Љиљана. „Богородица Пантонхара Дича зографа.” *PATRIMONIUM.MK* (Stošić, Ljiljana. “Holy Virgin Panton Hara by Zographer Dičo.” *PATRIMONIUM.MK*) 9 (2011): 267–276.
- Stošić, Ljiljana. “The Bay of Cattaro (Kotor) School of Icon-Painting 1680–1860.” *Balkanica* XLV (2014): 197–198.
- Стошић, Љиљана. „Одјек солунске теме Богородица Ружа која не вене у Музеју Будимске епархије.” *Сендандрејски зборник* (Stošić, Ljiljana. “Echo of the Thessaloniki Theme Mother of God, a Rose that does not wither in the Museum of the Eparchy of Budapest.” *Recueil de Sentandrea*) 4 (2015): 119–127.
- Stošić, Ljiljana. “The Holy Virgin the Unwithering Rose and the Sacrifice of Abraham in Greek and Serbian Painting (Eighteenth and Nineteenth Centuries)” in: *Greek-Serbian Relations in the Age of Nation-Building*. Athens: Institute of Historical Research, Section of Neohellenic Research, 2016, 234–237.

Ljiljana N. Stošić

ABOUT THE ICONS FROM BOKA KOTORSKA FROM THE FORMER
PRIVATE COLLECTION OF DR. BLAŽO KUSOVAC

Summary

Out of 14 icons from the Tarkett Art Collection from Bačka Palanka recently attributed to the Boka Kotorska painting school, three are the works of Greek icon painters from the 17th and 18th centuries, while one can be attributed to an unknown domestic painter from a somewhat later period. Out of the remaining ten icons preserved from the Church of Saint Thecla in Ceklin in Cetinje (1817) from the same collection, the main icon of St. George can be reliably attributed to Đorđe Rafailović, and all the rest are the works of his younger brother Hristofor Rafailović, the most prolific icon painter in Boka Kotorska who worked as a painter for half a century. Based on the tempera that remained on the planks for the former church in Ceklin, the impression is that Đorđe was a better and more careful painter dedicated to the traditional late Byzantine canons of the iconography in which he introduced the elements of Western European baroque. In the period of their emergence, however, the younger and more skillful brother Hristofor largely deviated from the trite forms of traditional church painting, becoming the head of the family icon painting workshop in which Đorđe became Hristofor's assistant, thus finishing his artistic career.

Keywords: Boka Kotorska icon painting school, Đorđe and Hristofor Rafailović, Church of Saint Thecla in Ceklin, unknown Greek painters, Theotokos the Unfading Rose, Theotokos of the Life-Giving Spring.

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

Икона Богородичиног покрова из манастира Савина

САЖЕТАК: Тема Богородичиног покрова интензивније се појављује у српском сликарству тек у бароку. Углавном је примењиван познати московски тип покрова. Манастир Савина у Боки которској, на иконостасу Велике цркве који је израдио бијелопољски сликар Симеон Лазовић крајем XVIII века, има интересантну представу покрова, „боковой перевод”, веома ретку у српском сликарству. Овај тип покрова имао је важну улогу у обликовању идеје Московског царства током XVII века, те је и његова распрострањеност у руским крајевима била у складу с тим. Иако је потврђено да су везе савинаца са Русијом биле интензивне током XVIII века, није познато којим путем је овакав предлог дошао до њих. Жеља савинаца да уврсте ову тему у ред Великих празника проистичала је из идеје саборности, као и заштите савинске Успењске цркве и локалне православне заједнице у неповољним околностима стране власти и конфесионалне диферентности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Богородичин покров, „боковой перевод”, XVIII век, манастир Савина, Богородица-Црква.

Иконостас Велике цркве манастира Савина у Боки которској израдио је познати бијелопољски сликар Симеон Лазовић у време 1795–1797. године.¹ О томе сведочи и уговор који су Симеон и његов син Алексије потписали са тадашњим игуманом манастира Савина Инокентијем Дабовићем (Миковић 1930: 124).² Овај високи барокни иконостас у низу Великих празника садржи и интересантну икону Богородичиног покрова. Познато је да барокна иконографија Великих празника, у српској уметности и шире, представља вероватно најексплицитнији одраз тада актуелних реторичких схватања слике као неме проповеди (*Ut picturae sermones*) (Тимотијевић 1989: 95). Овај циклус се као општепри-

* maticmarina@yahoo.com

¹ Шире о савинском иконостасу Велике цркве у одбрањеној докторској дисертацији аутора под насловом *Манастир Савина у XVIII веку* (Матић 2015: 170–222).

² Прегледавши део заоставштине архимандрита Д. Миковића у манастиру Бања код Рисна, нашли смо препис поменутог уговора, сачињен руком свештеника Саве Накићеновића. Сава га је преписао са оригинала, који је касније нестао, на Миковићеву молбу. У Савином препису стоји да је уговор потписан 2. јуна 1795, а не 2. јула, како је објавио Миковић (Миковић: *Списи*).



Сл. *Боџородиџин ѓокров* (икона са иконостаса Велике цркве манастира Савина, рад Симеона Лазовића 1795–1797)

хваћени део барокног иконостаса осликава тек од краја педесетих и почетка шездесетих година XVIII века (Тимотијевић 1996: 55). Савински иконостас има дванаест празника, али не прати у потпуности схему циклуса утврђену у ранијим епохама. Једно од одступања односи се управо на присуство теме Богородичиног покроба.

Богородичин њокров (Прков П: Бџи) последња је представа у низу Великих празника савинског иконостаса. Сцена се одиграва у унутрашњости цркве, подељена у два нивоа. У средишњем делу доњег нивоа видимо Андреја Јуродивог, обнаженог до појаса, са дугом седом брадом, и његовог ученика Епифанија (RYDÉN 1976: 66–67).³ Андреј руком показује Епифанију, иза кога је свита достојанственика, на указану му визију у горњем нивоу представе. Поред Андреја, с друге стране, видимо патријарха који левом руком пружа јеванђеље ђакону, док десном благосиља. Иза њега су цар и поворка светих. У горњем нивоу представе централно место заузима Богородица у полупрофилу. Она клечи на облаку, са омофором пребаченим преко руку,⁴ молитвено се обраћајући Христу. Христос је представљен у левом горњем углу, у допојасној фигури, и са исписаним књијним текстом у левој руци (Ма|ти|дѣ|б_|це|чса|иша|б_|), док десном благосиља. Иза Богородице видимо поворку светих, предвођену Јованом Крститељем. Композиција се визуално завршава архитектонском конструкцијом са куполама (сл. 1).

У XVIII веку у српском барокном сликарству Богородичин покров постаје учесалија уметничка тема (Јовановић 1963: 403). Срећемо све више цркава посвећених овом празнику, а школе Карловачке митрополије, почев од 1749, носе назив Покровобогородичине школе, јер су рад започињале баш 1. октобра, на дан посвећен Богородичином покрову (РУВАРАЦ 1926: 3). Ова тема, оригинално руска, продрла је у српско сликарство још у XVI веку, кроз контакте српског монаштва са руским великодостојницима, што је условило и увођење службе покроба у другој половини XVII века (Петковић 1961: 96). У тим контактима и везама, до српских земаља долазиле су многе руске иконе, па и иконе покроба, са којих су, по свој прилици, композиције преношене и на велике зидне површине (GRAVAR 1940: 77–78).⁵ Ипак, до XVIII века, није уочено значајније ширење ове теме.⁶

У српском сликарству углавном је примењиван московско-суздаљски тип покроба.⁷ Иконографија је била прилично једноставна. У центру доњег нивоа композиције прика-

³ Аутор се детаљно осврће на *Житије Свѣтоѡ Андреја Јуродивоѡ*, које је (каже једно предање) написао византијски аутор Нићифор у X веку. Такође, подробно разматра појединости у вези са самом визијом А. Јуродивог. Визија се указала Светом Андреју док се молио у Влахернској цркви у Цариграду. Његов ученик Епифаније био је такође крај њега. У визији је препознао Богородицу, која је ушла у цркву у пратњи светих. Прошавши кроз царска врата, дуго се молила клечећи и проливајући сузе за људски род. Након тога је скинула свој мафорион и растрла га над свим верницима у цркви, а потом нестала. Аутор текста сматра да је Андреј Јуродиви живео у V веку, у време Лава I, док га Нићифор наводи као свог савременика из X века.

⁴ О покрову-реликвији вид.: Лидов 2006: 123–126, 217–224.

⁵ Једна од најранијих откривених представа покроба у српској уметности налази се у грачаничкој припрати, обновљеној 1570. године.

⁶ Најранија до сада евидентирана икона са представом покроба (сегмент на икони Успења) из XVIII века потиче из манастира Морача (1713), рад сликара Димитрија Даскала (РАКИЋ 2006: 219).

⁷ Московско-суздаљски тип покроба подразумева да Богородица, најчешће окренута фронтално, држи у рукама покров, док у такозваном новгородском типу анђели држе покров изнад Богородице. Према Н. Кондакову, московски тип директније прати визију Андреја Јуродивог, док се новгородски тип ослања на византијско предање о *Обичном чуду*, које се дешавало сваког петка у шест сати увече у Влахернској цркви у Цариграду. Тада се на чудесан начин подизао застор испред Богородичине представе у олтару. У суботу, након вечерње службе, застор се поново, без људске подршке, спуштао и тако остајао до следећег петка (Кондаков 1915: 98–99).

зује се Роман Слаткопевац са свитком,⁸ а окружују га Андреј Јуродиви, Епифаније, Лав I и остали достојанственици. У горњем нивоу је Богородица, окренута фронтално, са мафоријумом-омофором у рукама. Такав образац често је коришћен као графичка представа и у богослужбеној руско-украјинској литератури XVIII века, широко присутној у српским црквама (БАРАНОВИЋ 1674; *Молийвослов* 17??: 393; *Полуусѣав* 1683...). Готово идентична иконографија покроба није била непозната ни подручју географски блиском Боки и Савини, што показује и икона из далматинског манастира Крупа (XVIII век) (Орловић 2012: 51, 53–54).

Савинска представа покроба, иако генерално припада московском типу, специфична је по својој иконографији, нетипичној за српско барокно сликарство. У ретке сличне примере из XVIII века, најпре по структури композиције, могу се уврстити икона *Богородичин њокров*, непознатог аутора, из банатског манастира Сенђурађ (1748) (Давидов 1981: 123–124, Т-9),⁹ или *Богородичин њокров* банатског зографа Недељка Поповића, рад за Чаковски храм (1776) (ЈОВАНОВИЋ 1997: 526, 529).¹⁰ Оваква иконографска парадигма покроба, са Богородицом постављеном у полупрофилу која се молитвено обраћа Христу за спас људи, јавља се у познијем руском иконопису, вероватно крајем XVI или почетком XVII века (MYSLIVEC 1935/1936: 194). Ту се симболички сједињују два елемента, молитва Богородице и омофор-риза, на шта нас подсећају и речи службе на празник покроба: „Покри нас, Госпођо, омофором милости твоје, Исуса човекољупца непрестано моли” (ПЛЮХАНОВА 1995: 29). Ову форму, такозвани „боковой перевод”, неки аутори доводе у везу са древном руском иконом Богородице Богољупске (MYSLIVEC 1935/1936: 194).¹¹ Стога нам се неумитно намеће питање: зашто је баш тада пласиран овакав вид Богородичиног покроба и какву улогу у вези с тим има оживљавање култа Андреја Богољупског крајем XVI и у XVII веку?

Утемељење празника покроба у Русији, иако непобитних доказа нема, углавном је повезано са ликом Андреја Богољупског (XII век), владимирско-суздаљског кнеза.¹² Постоје мишљења да га је, мало раније, у кијевску Русију увео и кнез Владимир Мономах (ЈОСОВ 2009: 62; АЛЕКСАНДРОВИЧ 2010: 54).¹³ У сваком случају, најранија до сада позната

⁸ Сматра се да се његов лик уводи у представе покроба још од XIV века, када је све распрострањеније и осликавање циклуса *Акаџисѣа Богородици*, чији је могући аутор и он сам. Роман Слаткопевац се такође прославља 1. октобра, као и празник Богородичиног покроба (АЛЕКСАНДРОВИЧ 2010: 78). На савинској представи покроба Свети Роман није осликан.

⁹ Иако се представа иконографски у приличној мери подудара са савинском, видимо и одступања. Пре свега, Богородица нема мафорион у рукама, а у центру доњег нивоа композиције јавља се Роман Слаткопевац, који је у Савини изостављен.

¹⁰ Запажамо да на поменутој представи нема Христа коме Богородица упућује своју молитву, а и сама радња се дешава ван храма, што није у сагласју ни са описаном визијом, ни са савинском представом.

¹¹ Позната чудотворна икона Богородице Богољупске настала је, по предању, после визије која се у сну указала Андреју Богољупском. Андреј је након тога дао да се наслика Богородица баш тако како му се указала, у полупрофилу са свитком у рукама, како се моли Христу за људски род.

¹² Неки аутори наводе могућност да је подстицај А. Богољупском да успостави празник Богородичиног покроба било и то што су се подудариле имена и визије код њега и А. Јуродивога (ПЛЮХАНОВА 1995: 56). Такође, постоје извесна мишљења да су обојица били припадници истог народа (ЛАТНОВ 1932: 304). Сматра се да је Богољупски подигао и прву цркву посвећену покробу Богородичином на Нерли, након победе над волгошким Бугарима (1165).

¹³ Према „Повести временных лет”, молитвеном тексту познијег времена, помиње се, без наведених извора, тачан датум оснивања празника покроба, који се везује за прву летописима регистровану руску победу Владимира Мономаха над Куманима, 1103. године (ПЛЮХАНОВА 1995: 32).

представа покрова, са Суздаљских бронзаних врата (прва половина XIII века),¹⁴ дакле из области над којом је раније власт имао кнез Богољупски, иконографски је била заснована на типу Богородице Богољупске (Богородице Заступнице).

Порекло овакве профилно постављене Богородице Заступнице која се молитвено обраћа Христу, по свој прилици, потиче из византијске уметности. Слична Богородичина представљања налазимо, готово истовремено, широм простора под византијским културним утицајем (DER NERSESSIAN 1960: 80–85).¹⁵ Ипак, интересантно је да представа покрова са Суздаљских врата, заснована на предоченом обрасцу (GRAVAR 1976: 154, 160–161),¹⁶ остаје усамљена иконографска појава, без утицаја на формирање иконографије покрова током XIV и XV века. Као што је поменуто, повратак на древне узоре Богородице Богољупске и покрова са Суздаљских врата дешава се тек крајем XVI и током XVII века.

У томе, важно је приметити временску подударност појаве покрова „боковой перевод” и општеприхваћеног доживљавања Андреја Богољупског као светог устројитеља руске североисточне хришћанске државности. Празник посвећен њему уведен је и у црквени календар од XVII века (ПЛЮХАНОВА 1995: 54–55). Дакле, значај Андреја Богољупског у руској историји узраста постепено са развојем идеје Московског царства. Његово митологизовање упоредо се преносило и на теолошко-уметничке симболе, који су подржавали његову улогу у предоченој идеји. Тако је крајем XVII века и празник Богородице Богољупске увршћен у црквени календар (ПЛЮХАНОВА 1995: 56), а у сликарству нови тип покрова, изведен из старих узора владимирско-суздаљских зачетака руске државности. Притом, не би се смело пренебрегнути да је и сам празник покрова, иако поникао као рецепција византијских градозаштитних култова (ЮСОВ 2009: 63), први аутохтоно руски празник (ПЛЮХАНОВА 1995: 57).

Иконографски тип као на савинском покрову, редак у српском барокном сликарству, био је веома заступљен у руској уметности XVII и XVIII века, те лако доступан као узор.¹⁷ Уколико је архимандрит манастира Савине Инокентије Дабовић, кључна личност у идејном формирању ликовног програма савинске Велике цркве, боравио у више наврата у

¹⁴ Богородица, на представи са Суздаљских врата, стоји у полупрофилу, окружена четворицом усхићених анђела. Рукама молитвено приступа ка Христу, у горњем углу. Христос једном руком благосиља, а у другој држи свитак. Изнад ње је покров, балдахинског облика. Треба имати у виду да представа покрова, кроз предочени смисао посредовања и милости, подразумева и подсећање на Страшни суд (RYDÉN 1976: 68). Зато у молитви на празник Богородичиног покрова стоји: „И у дан Страшног суда, сакриј нас у потаји твога Покрова” (Ростовски 1930: 12).

¹⁵ Овакав тип Богородице у византијској уметности називан је углавном Хагиосоритиса (Ἁγιοσοριτισσα). Бројни примери грчких и српских цркава сведоче о њеној приличној распрострањености између XI и XIV века. Врло је могуће да је из Византије пренета и у кијевску Русију, те постаје узор за осликавање Богородице Богољупске (MYSLIVEC 1935/1936: 200; ŠEVČENKO 1991: 55).

¹⁶ Аутор сматра да иконографија композиције са Суздаљских врата води порекло из Византије, јер се руски тип покрова односи искључиво на визију А. Јуродивог и обавезно преноси идеју заштите света и људи, које на Суздаљским вратима нема. Иако смо већ потврдили утицаје византијског кода у избору типа Богородице, ипак, морамо имати у виду ограниченост простора коју је захтевао концепт Суздаљских врата. У тим оквирима, могуће је да се ишло за представљањем само кључног момента визије, без сложених наративних детаља. Такође, у то време иконографија покрова још није била формирана.

¹⁷ Неке од најпознатијих икона „боковой перевода” сада су у *Синодо-преображенском сабору*, Углич (XVII век), *The Temple Gallery*, London (1800), *Galerie von Kùlmer*, Augsburg (XVIII век), *Руском државном музеју*, Санкт Петербург (из Покровске цркве села Анхимово, крај XVII – почетак XVIII века), у *Оружейной палати*, Москва (XVII век). Икона *Покрова* из Великог Устјуга (1750) је у приватној колекцији. Бројне су такве иконе Палехске школе (Богоявленский 1947: 243–244).

Русији (Поповић 1910: 279), лако је могао да види примере овог распрострањеног типа покрова и пренесе их при повратку у Савину. Свакако не можемо искључити ни друге могућности преноса оваквог предлошка (руско-украјински графички предлошци из богослужбене литературе, сликари московитери, паљехске иконе...).

Савинци нису случајно уврстили покров у низ Великих празника. Иако то није било необично за барокну епоху, на савинском иконостасу, у оквиру целовитог ликовног програма, покров постаје директно израз Богородичине заштите над савинском Успењском црквом коју су, по предању, млетачке власти покушале да поруше топовима са брода „Санта Барбара” 1762. године. Тада је уз помоћ чудотворне иконе Богородице Савинске манастир спасен (Петрановић 1856: 114). Није занемарљива, ту, ни повезаност посвете цркве Успењу Богородичином са покровом. Познато је да се култ покрова развио из древнијег предања о ризи Богородичиној, нађеној у гробу након њеног Успења.¹⁸ У своју основу покров утква и идеју саборности (Алпатов 1978: 29), те идеју Богородице-Цркве, успостављену још у црквеном предању Успења и прихваћену у служби празника Полагања ризе (Плюханова 1995: 27–30). Тако привржен образу цркве, као симболу и здању, „огроман и силан” (Латноуд 1932: 310–311), Покров Богородичин одсликава и молитвена стремљења савинаца да заштите свој манастир од предочених насртаја у неповољним друштвеним околностима оличеним у туђинској млетачкој власти и конфесионалној диферентности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- АЛЕКСАНДРОВИЧ, Володимир. *Покров Богородици. Українська середньовічна іконографія*. Львів: Національна Академія Наук України (ALEKSANDROVICH, Volodymyr. *Pokrov of the Virgin. Ukrainian Medieval Iconography*. Lviv: Ukrainian National Academy of Sciences), 2010.
- АЛПАТОВ, Михаил В. *Древнерусская иконопись*. Москва: Искусство (ALPATOV, Mikhail V. *Early Russian Icon Painting*. Moscow: Art), 1978.
- БАРАНОВИЧ, Лазар. *Трубы на Дни*. Киев: Киево-Печерской лавры (BARANOVYCH, Lazar. *The Trumpets of Preaching Words*. Kiev: Kiev-Pechersk Lavra), 1674.
- БОГОЯВЛЕНСКИЙ, Сергей К. „Связи между русскими и сербами в XVII–XVIII вв.” *Славянский сборник* (EPHANY, Sergej K. “The links between Russian and Serbs in the XVII–XVIII centuries.” *Slavic collection*) (1947): 241–261.
- GRABAR, André. “L’expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e siècles.” *Annales de l’Institut Kondakov* XI (1940): 65–93.
- GRABAR, André. “Une source d’inspiration de l’iconographie byzantine tardive les cérémonies du culte de la Vierge.” *Cahiers Archéologiques* XXV (1976): 143–162.
- ДАВИДОВ, Динко. „Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије.” *Зборник Маџице српске за ликовне уметности* (DAVIDOV, Dinko. “Icons of Zografs Timisoara and Arad Eparchy.” *Matica Srpska Journal of Fine Arts*) 17 (1981): 111–131.
- DER NERSESSIAN, Sirarpie. “Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection.” *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960): 69–86.

¹⁸ Климент Охридски (840–916) за Јужне Словене преиначује византијску службу за празник Полагања ризе (2. јул), како би била ближа тексту основне службе на Успење Богородичино (Плюханова 1995: 27–28). Интересантно је приметити да морачка икона *Успење Богородичино*, рад Димитрија Даскала, и сегмент са представом Покрова на њој, имају веома сличну иконографију (Ракић 2006: 219). У горњем делу композиције Покрова видимо апостоле који окружују Богородицу, по двојицу на облаку, исто као и на централној композицији Успења. Овакав концепт, чест у иконографији Успења Богородичиног, овде је пренет и на представу Покрова. Скоро иста композиција Покрова, вероватно Димитријев рад (1720), налази се и у сарајевској Умјетничкој галерији (Ракић 1998: 134). Подсетимо се да су и Покровобогородичине школе Карловачке митрополије започињале школску годину на празник Покрова, а завршавале је на празник Успења Богородичиног.

Тимотијевић, Мирослав. „Иконографија Великих празника у српској барокној уметности.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Тимотијевић, Miroslov. “Iconography of the great holy days in the Baroque Serbian Art.” *Matica Srpska Journal of Fine Arts*) 25 (1989): 41–60.

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

ŠEVČENKO, Nancy P. “Icons in the Liturgy.” *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991): 45–57.

Марина Љ. Матић

ИКОНА ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ ИЗ МОНАСТЫРЯ САВИНА

Резюме

Изображения Покрова Пресвятой Богородицы всё чаще представляются с XVIII века и в сербском изобразительном искусстве периода барокко. Одно из них, в комплексе Праздничного ряда иконостаса, есть и в Великой церкви при монастыре Савина в Бока Которске. Её иконография „боковой перевод” редко встречается в сербском изобразительном искусстве периода барокко, но очень часто изображается в русском изобразительном искусстве того времени. Существует большая возможность, что эта композиция в братство монастыря Савины и приехала через подтверждённые и живые связи между братией монастыря и Россией в XVIII веке. Рассматривая целостность изобразительной программы монастыря Савины, изображение Покрова Пресвятой Богородицы несёт универсальную идею саборности через знакомую аналогию Церкви Богоматери. Внутри местного православного сообщества в Боке XVIII века, выдаёт ангажированный замысел защиты монастыря в неблагоприятных общественных обстоятельствах от чужой венецианской власти.

Ключевые слова: Покров Пресвятой Богородицы, „боковой перевод”, XVIII век, монастырь Савина, Богоматер-Церква.

Marina Lj. Matić

ICON OF THE PROTECTION OF THE MOTHER OF GOD FROM THE SAVINA MONASTERY

Summary

The theme of the Protection of the Mother of God appears more frequently in Serbian painting only from the period of baroque. The well-known Moscow type of Protection has been mostly used. On the iconostasis of the Great church in the Savina Monastery in Boka Kotorska, painted by the painter Simeon Lazović from Bjelo Polje in the late 18th century, there is an interesting presentation of the Protection, “боковой перевод”, very rare in Serbian painting. This type of Protection played an important role in shaping the idea of the Moscow Empire during the 17th century, so its prevalence in Russia was in line with that. Although the tight relationship between the Savina Monastery and Russia during the 18th century was confirmed, it is not known how the Savina monks obtained this kind of template. The desire of the Savina monks to include this theme among the major religious holidays emerged from the idea of national communion, as well as a protection of the Savina Church of the Assumption and the local Orthodox community in unfavorable circumstances with foreign authorities and confessional differences.

Keywords: Protection of the Mother of God, “боковой перевод”, 18 century, Savina Monastery, Mother of God-Church.

ВУК Ф. ДАУТОВИЋ

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

О антиминсу архиепископа београдског и митрополита Србије Михаила (Јовановића)**

САЖЕТАК: Митрополит Михаил својом делатношћу обележио је другу половину XIX века, а различити њени аспекти били су предмет научних истраживања и интересовања. О пореклу предлошка штампаних антиминса које је освештавао за време свог управљања српском црквом до сада није било јасних података. Намера нам је да сагледамо овај значајан сегмент митрополитове архијерејске делатности и укажемо на још један вид доследне повезаности са руском црквом и културом. За потребе српске цркве, митрополит Михаил користио је антиминсе московске синодалне типографије које су извели током друге половине XIX века у руско-византијском стилу сликар Ф. Г. Солнцева и потом ксилограф Л. А. Серјаков.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: антиминс, митрополит Михаил (Јовановић, 1826–1898), Русија, црквена уметност, XIX век.

Личност митрополита Михаила обележила је несумњиво најшире токове националне историје у другој половини XIX века. Као васпитаник епископа Доситеја Новаковића и потом митрополита Петра Јовановића, припада генерацији високоуčenих српских богослова који знања стечена у отаџбини усавршавају школовањем у царској Русији. Милоје (Михаило) Јовановић по одласку у Русију учи најпре у средњој богословској семинарији од 1846. до 1849. године, а потом је ступио у Кијевску духовну академију и похађао је до 1853. године, када прима монашки постриг у Кијевопечерској лаври, добивши име Михаил у част митрополита кијевског. У Србију се враћа након седам година школовања као магистар богословља у чину јеромонаха. Недуго потом, 1854. године хиротонисан је најпре за епископа шабачког, а за архиепископа београдског и митрополита Србије изабран је 1859. године и на трону са прекидом (1881–1889) остао све до смрти 1898. године (Димитријевић 1933: 3–51; Слијепчевић 1991: 353–421).

* vukdau@gmail.com

** Чланак је резултат рада на пројекту *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новој доба*, број 177001, чију реализацију финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Митрополит Михаило, васпитан и школован у Русији, реформисао је српску црквену организацију према руском моделу. Поред верско-црквене и културне делатности, у политичким се активностима митрополит Михаило истицао као либерал и снажан русофил и словенофил.¹ Различитим делатностима потврђивао је своје посебне везе са руским црквеним и културним кругом, исказујући их кроз богословску мисао, преводилачку и књижевну делатност (Димитријевић 1933: 17–25; Милеуснић 2008: 83–92). Учествовао је такође активно у стварању богословског подмлатка, школовањем својих питомаца у Русији (Савић 2008: 263–269). Изванредно значајан је његов утицај на пољу визуелне културе и обликовање модела српског црквеног сликарства и уметности које се трудио ускладити са актуелним руским црквеним сликарством и ширим уметничким токовима (МАКУЉЕВИЋ 2007: 51–57, 159–181). Важна стратегија на том путу било је преношење руског модела иконописа, школовањем младих српских сликара у Русији (РАЈЧЕВИЋ 1983: 263–274; МАРЈАНОВИЋ 2008: 279–292).

Један од веома значајних аспеката архијерејске делатности митрополита Михаила коме до сада није посвећена пажња, а повезан је са литургијском праксом исто колико и са визуелном културом епохе, јесу штампани антимиинси које је током свог управљања српском црквом полагао на њене олtare. Уважавајући сложеност антимиинса и неопходну мултидисциплинарни слојевитост у приступу, проучавањем ових црквених тканина могу се повезано сагледати различите културно-историјске околности и обележја раздобља у којем су настали (Душанић 1947: 60–63; Суботић 1984: 183–214). Митрополит Михаило је дотадашње српске углавном барокно формуласане антимиинсе са подручја Карловачке митрополије (Давидов 2006: 224–225, 303–304, 335–339, 341–342, 350–351, 373–374; Краут 1985: 45–48; Јанц 1986: 33–38, 69–72) заменио новим руским, уобличеним према другачијим идејним основама. Као архијереј митрополит Михаило је из употребе потпуно избацио антимиинсе из XVIII века, попут често, у XIX веку изнова репродукованог антимиинса епископа Јована Георгијевића (Давидов 2006: 373–374; сл. 288–292; Тимотијевић 2008: 220–221; Цинцар Костић 2014: 161, 169–171; Даутовић 2016: 191). У време свог управљања српском црквом, митрополит Михаило је увео потпуно нов тип руско-словенског историјског антимиинса чији аутори су били водећи руски уметници тога времена.

Штампани антимиинси које је преузео митрополит Михаило припадају групи руских антимиинса из XIX века. Настанак и развој ове групе повезан је са молбом из 1837. године о неопходности израде клишеа новог антимиинса, коју је руском црквеном Синоду упутила синодална типографија. Реализацији пројекта израде, од кога се одустајало због високих цена које су уметници тражили за свој рад, приступио је најпре сликар и гравер П. П. Семечкин 1854. године. Он је израдио цртеж антимиинса, који је преузевши га потом барокизовао мајстор синодалне типографије Д. Смирнов по угледу на један примерак из 1775. године. Након тога као вид компромиса нови предлогач начини је Семечкин, уваживши секундарну барокну декорацију, док је централну сцену Полагања у гроб конципирао класицистички и уз већу статичност. Ове измене међутим нису задовољиле

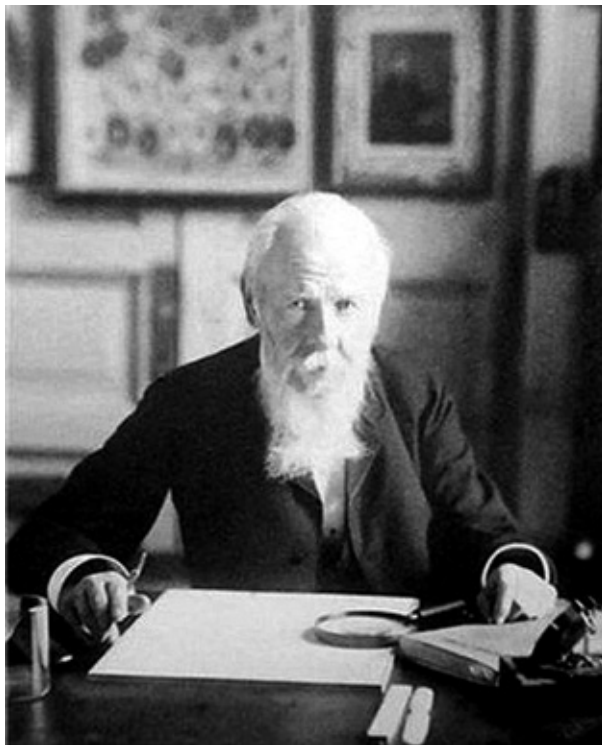
¹ О различитим аспектима политичке и друштвене делатности митрополита Михаила, види публикована саопштења научног скупа „Живот и дело митрополита Михаила (1826–1898)”, одржаног у Сокобањи 1994. године (Стефановић 2008).

критеријуме Синода, који је обнову руске црквене уметности видео у окретању ка староруском и византијском уметничком наслеђу. Барокно конципирани антимиински предлошци стога нису задовољавали нове критеријуме и посао је дат другом уметнику (НИКОЛАЕВА 2000: 116–117, 266–267).

Синод је израду новог предлошка поверио истакнутом истраживачу руских народних старина, сликару, историчару, етнологу и археологу, те једном од најзначајних твораца и заговорника руско-византијског стила – Федору Григоријевичу Солнцеву (сл. 1). Он је као истраживач публиковао етнографску, историјску и уметничку грађу у књигама *Старице руске државе (Древности Российского Государства)*. Поменути едисија штампана је у Москви од 1849. до 1865. године, подељена у шест томова са више од пет хиљада акварела, и цртежа штампаних као хромофотографије.²

Књигама су обухваћени богослужбени предмети, иконе, царске инсигније, костими и народни типови, прикази руских домова са ентеријером и покућством, као и сакрална и профана руска архитектура. Академик Солнцев био је под личним покровитељством императора Николаја I, одликован бројним орденима за национални рад, обнову и стварање руског националног уметничког стила. Једна од његових важних делатности била је и рестаурација старих руских храмова те реформа црквеног сликарства (ТАРАСОВ 1900: 778–779; ЕВТУШЕНКО 2003: 240–249; 2007: 298–305; SALMOND, WHITTAKER 2010: 1–16; WORTMAN 2010: 17–40).

Солнцев је први припремни цртеж антимиинса уобличио према принципима академизма; уважавајући превасходно историјски карактер, нагласио је централну сцену Полагања тела Христовог у гроб. Бордуре у форми геометријског преплета сведенијих форми изведене су као рам око икона јеванђелиста и оруђа страдања (НИКОЛАЕВА 2000: 117–118, 268–269). Овај вид преплета Солнцев је употребио као мотив и оквир за иконе, илуструјући један од најзначајнијих руских литургијских приручника XIX века који је написао професор Иван Дмитревски (ДМИТРЕВСКИЙ 1993: 87).³ Припремни цртеж новог



Сл. 1. Академик Ф. Г. Солнцев
(Фёдор Григорьевич Солнцев)

² *Древности Российского Государства*, Тип. Александра Семена, Москва 1849–1865 <<http://www.runiverse.ru/lib/book7622/>> Приступљено 15. 01. 2017.

³ Дмитревский Иван Иванович, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии, Второе вновь пересмотренное и исправленное, с рисунками академика Ф. Г. Солнцева*, Москва 1894, репринтовано.



Сл. 2. Антиминс отиснут са челичног клишеа К. Ј. Афанасјева према предлошку Ф. Г. Солнцева из 1856. године, освештао митрополит Михаил 1863. године у Београду, збирка Музеја СПЦ

антиминса Солнцев је предао 1854. године на гравирање академику Константину Јаковљевичу Афанасјеву, који је годину дана касније извео са нове плоче пробни отисак и доставио га Синоду. Корекције које је Синод тражио овога пута односиле су се на његов иконографски садржај и захтев да се на антиминсу према ранијој пракси представи фигура Бога Оца са Светим духом, прикажу јеванђелист Јован без Прохора, као и анђеоске фигура без орара, те бордуре сузе ради прегледности централне композиције и коначно увеличају картуши за текст. Уваживши ове примедбе, Солнцев је у септембру 1855. године представио Синоду цртеж за нови предлог антиминса. Једна од важних новина била је одлука да се гравирање изведе на челичној плочи са које је било могуће отиснути више од двадесет хиљада примерака, уместо дотадашњих две хиљаде са бакарне плоче. Нов предлог антиминса гравираниог на челику био је сведенији увођењем допојасне

фигуре Бога Оца, представа крста је смањена, у централну композицију уведена је хијератска симетричност фигура. Јеванђелисти су уоквирени једноставним овалним картушима, као и представе Оруђа страдања, које је повезао „византијски” орнамент – преплет у форми ромба са волутама на угловима унутар којих је уписан крст (сл. 2). Гравирање челичне плоче за штампање антими́нса Афанасјев је завршио у јуну 1856. године, предавши је Синоду на пробну употребу (НИКОЛАЕВА 2000: 119–120, 270). Сведена декорација и статичност композиције антими́нса оживљени су употребом разнобојног атласа, често златножутог, те сивог, светлоплавог, наранџастог и зеленог на којима су отискивани клишеи према руској црквеној пракси. Међутим управо обичај штампања антими́нса на разнобојном текстилу довео је 1863. године до потражње за новом плочом, будући да је челична давала нејасне отиске на платну као и атласу тамних боја (НИКОЛАЕВА 2000: 121).

Први руски академик ксилограф Лаврентиј Авксентијеви́ч Серјаков преузео је из раду нове плоче за отискивање антими́нса, те није сасвим извесно да ли је поједине измене предлошка извео сам или према цртежу Солнцева, будући да је изоставио фигуру Бога Оца и смањио број приказаних Оруђа страдања у бочним картушима, прилагодивши техници дрвореза линију цртежа, веома успешно опонашајући фактуру резбе на металној подлози (сл. 3). Важна новина била је израда клишеа за штампу галванопластичком методом, према претходно израђеном дрворезу. Овако начињени клишеи омогућавали су штампање двеста до двеста педесет хиљада отисака (НИКОЛАЕВА 2000: 122–124, 271). Серјаков је каријеру започео као војник и топограф, а потом је уписао уметничку академију; његова изузетна вештина резања у дрвету донела му је звање академика. Бавио се портретном уметношћу, као и илустровањем бројних књига и периодичних публикација у Русији и Француској, попут историјског часописа *Руска сликарина* (*Русская старина*), за који је радио све до своје смрти (ВАРШАВСКИЙ 1958: 143–158).

Технику електрообликовања, употребљену за израду антими́нсног клишеа, изумео је Мориц Херман фон Јакоби 1838. године, а две године касније у Петербургу основао је своју компанију, објавивши о овом методу књигу 1840. године.⁴ Галванопластичка електрохемијска метода израде омогућила је стварање металне копије идентичне оригиналном предмету, одигравши тако веома значајну улогу у уметничком обликовању предмета примењене уметности током епохе историзма (Ср. КОПРЧИНА 2000: 381–382, 718–721, 727). Након што је ксилографски клише антими́нса Л. А. Серјакова добио своје галванопластичке копије, омогућени су његово штампање и дистрибуција током целе друге половине XIX века, а за потребе руске цркве овај антими́нс отискиван је све до средине XX века (НИКОЛАЕВА 2000: 124).

Антими́нси које је митрополит Михаило као архијереј увео у употребу и освећивао за потребе српске цркве управо су антими́нси које је одобрио Синод руске цркве и који су настали за потребе синодалне типографије, и то верзије Солнцева и Афанасјева из 1856. године и Серјакова из 1866. године. Из већ изложеног јасно је да су захваљујући новим техничким достигнућима ови антими́нси штампани у великом тиражу, имајући у виду да се након сложене фазе развоја коначно прихваћени тип антими́нса усталио у руској

⁴ Moritz Hermann von Jacobi, *Die Galvanoplastik, oder, das Verfahren cohärentes Kupfer in Platten*, S. Petersburg 1840. <<https://archive.org/details/diegalvanoplast00jacogoog>> Приступљено 15. 01. 2017.



Сл. 3. Антиминс отиснут са клишеа Л. А. Серјакова из 1866. године, црква Рођења Пресвете Богородице, Роша, Калужска губернија, Русија, крај шесте деценије XIX века

цркви до средине прошлог века. Иако су се антиминси митрополита Михаила знатно разликовали од отисака са уобичајених клишеа пореклом из Карловачке митрополије као и оних цариградских и јерусалимских, они нису били предмет посебне научне пажње, осим констатације да су извесно настали у кругу руских уметника (Даутовић 2008: 180). Током целог периода управљања српском црквом митрополит Михаило је користио руске штампане антиминсе.

У збирци антиминса Музеја СПЦ у Београду (Цинцар Костић 2014: 164, 171),⁵ чува се најстарији антиминс који је према натпису освештао митрополит Михаило 14. октобра

⁵ МСПЦ 1668; Величине 62 x 45 cm. Захваљујем срдачно госпођи Биљани Цинцар Костић и Музеју Српске православне цркве на уступљеној фотографској грађи за потребе писања овог рада.

1863. године у придворној капели Светог Симеона у Београду. Натпис о освећењу гласи: „освѣщеніе сего антимина совершиса свѣщеннодѣйствіемъ архі епископа бѣлградскаго ѿ всеа сербін митрополита миханла въ храмѣ святаго сѣмеона мѣроточникаго 14. октомврія 1863. лѣта господна”. Овај антиминс отиснут је према Солнцевом предлошку са челичног клишеа који је резао Афанасјев 1856. године.

Митрополит Михаило освештао је 17. децембра 1867. године у придворној капели у Београду антиминс који се чува у ризници Саборне цркве Свете Тројице у Врању (сл. 4).⁶ Централна сцена приказује Јосифа и Никодима који на плаштаници држе мртво тело



Сл. 4. Антиминс митрополита Михаила, освештан 1867. године у Београду, ризница Саборне цркве Свете Тројице у Врању

⁶ Величине 53 x 45 cm. Натпис о освећењу гласи: „освѣщеніе сего антимина совершиса благодатію пресвѣтаго дѣха свѣщеннодѣйствіемъ пресвѣщеннаго миханла архіепископа бѣлградскаго и всеа сербін митрополита въ придворнои церкви храма преподобнаго сѣмеона мѣроточникаго въ бѣлградѣ 17-го днѣ, декемврія мѣсца, 1867-го, лѣта господна” (Даутовић 2008: 180–181).



Сл. 5. Деталј бордуре антиминса са „руско-византијском” орнаментиком

Исуса Христа и полажу га у гроб док су поред њих анђели. У средишњем делу композиције приказана је Богородица са Јованом Богословом и Маријом Магдаленом, Маријом Клеопом и Маријом Јаковљевом, са Часним крстом у позадини и представама херувима бочно. Јеванђелисти су представљени у овалним картушима са својим симболичким персонификацијама, горе лево је јеванђелист Матеј, док је наспрам њега јеванђелист Јован, доле лево је јеванђелист Марко а наспрам њега је јеванђелист Лука. Бочно су правоугаони картуши са Оруђима страдања постављени између карактеристичних „руско-византијских” орнамената (сл. 5). Са десне стране приказани су копље и губа оцта док су стуб поруге и трнов венац са леве (Даутовић 2008: 180–181). Описани антиминос је штампан према клишеу Л. А. Серјакова из 1866. године.

У Музеју Македоније у Скопљу, чува се антиминос који је осветио митрополит Михаило у придворној капели Светог Симеона у Београду 19. априла 1892. године (Чокревска-Филип 1993: 180; сл. 11).⁷ Овај антиминос штампан је такође према клишеу који је израдио Л. А. Серјаков. Забележено је да за потребе цркава у Старој Србији и Македонији митрополит Михаило преко Министарства спољних послова шаље из Београда 1893. године десет освећених антиминоса (ЖЕНАРИУ РАЈОВИЋ 2016: 202). Сасвим је извесно да су ови антиминоси освећени у београдској придворној капели били отиснути по већ поменутом клишеу синодалне типографије. У ризници Саборне цркве у Неготину чувао се примерак антиминоса који је осветио 13. маја 1894. године у придворној капели Светог Симеона Мироточивог митрополит Михаило,⁸ а који такође припада типу штампаном са клишеа Л. А. Серјакова из 1866. године (Даутовић 2016: 191–192).

Након што је митрополит Михаило увео у српску цркву употребу руских штампаних антиминоса, њих је неколико деценија касније користио и патријарх српски Варнава. Остало је сачувано неколико примерака из тридесетих година XX века. Антиминоси штампани према матрици коју је израдио Л. А. Серјаков отиснути су на белом платну и обрубљени су тамном бордуrom. У београдској цркви Светог Александра Невског, чува се један антиминос овог типа који је осветио патријарх српски Варнава (Межински Миловановић 2013: 401), као и у ризници при цркви Светог пророка Илије у Вранићу (Арсенијевић 2009: 207).

Поред поменутих и описаних руских антиминоса, на ширем балканском простору јавља се варијација на предлогак који је начинио Ф. Г. Солнцев са гравером Афанасјевим

⁷ Инв. бр. 396; Величине 60 x 51,5 цм.

⁸ Натпис о освећењу гласи: „сеј антидѣнса божественноу благодатію пресвѣтаго ѿ животворѣщаго дѣха свѣщеннодѣствѣтелъ же пресвѣщеннѣишаго архіепѣсѣпа бѣлградскаго ѿ всеахъ сербѣн мѣтрополита мѣхѣила въ цѣркви свѣтаго свѣмѣона мѣроточиваго въ бѣлградѣ дне 13-го мѣрта мѣсѣца, 1894-го, лѣта господня”.

отискивана у локалним литографским штампаријама. Централна композиција Полагања у гроб задржала је претходни распоред и број учесника, док су бочне фигуре анђела изостављене, а на њихова места су са леве стране додате фигуре мироносица, док је са десне приказан анђеоло на каменој плочи поред празног гроба, обликујући реалан пејсаж, уместо неутралног зракастог фона којим је претходно била решена позадина. Измена настала додавањем поменутих фигура ствара наративни тип сцене, уобличен према палестинској антиминој иконографији XVIII века у духу ортодоксног пуританизма, чије се ликовне формулације срећу на бројним антиминосима са нашег подручја (ХАН 1959: 53–59; Стошић 2006: 123–124). Композиција са представама мироносица и анђела на гробу, који повезују централни догађај са Светим градом, у великој мери подсећају на позадину сцене антиминоса Јована Георгијевића штампаног у бројним тиражима од XVIII до средине XX века (Давидов 2006: сл. 288–292). Изнад Распећа је поље у коме је приказан Бог Отац наглашено и оивичено густим облацима, док је десно од њега представљено сунце а лево месец. Картуши са јеванђелистима и Оруђима страдања задржали су свој ранији распоред као и „византијски” орнамент у форми ромба. Дуж ивица антиминоса додат је текст тропара „Благообразни Јосиф”, док је горњи картуш са текстом присутан у обе руске верзије потпуно изостављен, а његов садржај пребачен уз доњу ивицу антиминоса. Описани антиминос изведен по угледу на руски предложак Солнцева и Афанасјева из 1856. године прихватио је Синод бугарске цркве 1872. године. Серије ових антиминоса отискиване су у литографској штампарији Салваторџ у улици Јени Џами број 94, о којој данас има мало података. Поједине серије потписивао је Игнатиј Цвѣтковъ, а друге литограф К. М. Байкелъ. За потребе бугарске егзархије штампани су најпре на ланеном платну а касније је по руском моделу у употребу ушла свила. Овај се тип антиминоса задржао у бугарској цркви до средине XX века (Гошев 1925: 121; Таб. XII, 25). У Музеју Македоније чува се примерак антиминоса штампаног у цариградској литографској штампарији. Освештао га је митрополит скопски Теодосије у цркви Вазнесења Господњег, у селу Долно Соње, надомак Скопља, 15. априла 1890. године (ЧОКРЕВСКА-ФИЛИП 1993: 180; сл. 10). Други примерак из цариградске литографске штампарије чува се у ризници манастира Добруна у Републици Српској. Њега је освештао митрополит дабробосански Евгеније (Летица) 1913. године. Уз доњу ивицу овог антиминоса, наведен је податак о литографу, месту штампе и тиражу, који гласи: „Изр. лит. Байхелъ Цариградъ теке, Но. 540.”⁹ У цркви Успења Пресвете Богородице, у селу Рикачеву, које се налази у Епархији врањској, сачуван је антиминос отиснут на јаркожутом атласу, са предлошка који се у потпуности подудара са претходним. На његовој доњој ивици је запис који обавештава да је отиснут благословом Светог бугарског Синода и да га је освештао епископ Варлаам у цркви Светог Јована Рилског при бугарском егзарху Јосифу у време цара Фердинанда I, 1904. године (ДАУТОВИЋ 2009: 391). Такође уз доњи десни руб је податак о радионици и месту штампе који гласи: „Лит. Ф. Лебеда и И. Силаба София” (сл. 6). Развој различитих графичких и штампарских техника омогућио је крајем XIX века продукцију измењеног типа антиминоса у балканским градским штампаријама попут цариградске и софијске. Колико год подређен укусу формираном антиминосном графиком XVIII века,

⁹ Из теренске документације аутора.



Сл. 6. Антиминс из цркве у Рикачеву, литографија Лебеда и Силаба, Софија, освештан 1907. године

измењени штампани предложак са Балкана оставља утисак архаизоване реинтерпретације основног типа оствареног пажљивим уметничким промишљањем и поступним ослобађањем од различитих стилских и иконографских анахронизама.

Разматрајући питање антиминса као важног литургијског предмета у време митрополита Михаила, морају се узети у обзир његова богословска гледишта. Школовање у руској царевини подразумевало је пуно познавање актуелних токова литургичке мисли која је у то време била у успону. Дела двају значајних литургичара оставила су траг у овом периоду, и то архиепископа Венијамина и професора Ивана Дмитревског. Они су систематизовали различита сазнања, дајући упоредо литургичка објашњења из светоотачког предања уз симболичко значење укупних обреда осврћући се на њихову актуелну форму у односу на древнохришћански прототип (Продић 2010: 10–22). Књига *Скрижал*,

архиепископа Венијамина доживела је десетине издања, а 1858. године илустровао је дрворезаним илустрацијама Л. А. Серјаков.¹⁰ Литургику професора Ивана Дмитријевског, која је имала бројне репринте, својим цртежима како је већ речено илустровао је Ф. Г. Солнцев. Митрополит Михаило био је упознат како са њиховим литургичко догматским садржајем тако и са илустрацијама црквених утвари које су се у њима налазиле. Избор синодалних антиминса био је доследан, будући да су их изводили уметници који су познавали литургичку праксу, изабрани и признати од руске цркве. У својој књизи *Црквено Богословие*, штампаној у Београду 1860. године, митрополит значењу самог антиминса не посвећује већу пажњу. Пишући о пореклу и значењу овог платна, каже да је на њему „изображена смрт Христова”, те да се освећује од архијереја уместо самог престола који представља (Митрополит Михаил 1860: 15). Већу пажњу митрополит је посветио освећењу антиминса, дајући поредак тог чина уз неопходна симболичка објашњења, раздвојивши освећење од полагања новог антиминса на Часну трпезу. Полагању новог антиминса претходило је свеноћно бдење, након чега је следила служба за обновљење храма. Часна трпеза се омивала освећеном водом и наново облачила, црквене утвари кропиле, да би се антиминс торжествено уносио у цркву, након чега је служена литургија свакодневно над њим седам дана (Митрополит Михаил 1860: 127–130). Имајући у виду да је према записима на сачуваним антиминсима митрополит освећења вршио у придворној капели у Београду, чину свечаног полагања посвећена је пажња како би свештеници адекватно поступали по пријему новоосвећених антиминса.

Први српски штампани антиминси касног XVII и XVIII века настајали у Карловачкој митрополији за своје директне узорке имали су барокна решења чије идејне и ликовне формулације потичу из интелектуалног и духовног круга Кијевске митрополије (Тимотијевић 1987: 39–70). Током XIX века српска црквена организација устројавала се упоредо са државом која је настајала у овом периоду, до аутокефалности из 1879. године, под митрополитом Михаилом. Прва половина XIX века обележена је различитим варијацијама у погледу порекла и иконографије антиминса. Прештампавани су стари клишеи антиминса из Карловачке митрополије, попут Георгијевићевог, присутни су такође антиминси доношени из јерусалимске и цариградске патријаршије као и са Свете Горе (Стошић 1995: 51–55; Даутовић 2008: 170–179; Цинцар Костић 2014: 156).

Почетком друге половине XIX века, по ступању на трон митрополит Михаило, реформишући српску цркву, замењује барокне предлошке новим варијантама антиминса московске синодалне типографије. Изабрани антиминси настали су након неколико деценија тражења најисправнијег предлошка који ће одговарати тадашњим потребама и схватањима руске цркве као верске и националне институције. Најбољи уметници које је руска царевина имала у епохи историзма створили су савременим техничким поступцима клише који је омогућио штампу која тиражом превазилази све претходне предлошке. Процес стварања руско-византијског стила, који је определио начин ликовне формулације новог синодалног антиминса, претходио је готово истоветном процесу који резултира стварањем српско-византијског стила (Јовановић 1987: 188–196; Кадилевић

¹⁰ Вениамин, архиепископ Нижегородский и Арзамасский, *Новая Скрижаль или Объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных. В четырех частях с рисунками, гравированными на дереве Л. Серяковым*, Изд. Книгопродавца И. Л. Тузовва, Санкт-Петербург 1891.

1997: 66–202; МАКУЉЕВИЋ 2007: 232–251). Везе српских уметника са Русијом као и Свесловенска етнографска изложба у Москви 1867. године, били су важан подстицај уз истраживања попут Валтровићевог и Милутиновићевог, доприневши обликовању српског националног стила и развоју словенске самосвести (Јовановић 1983: 119–126). Развој технологије штампе и промене које су омогућавале стоструко увећање тиража попут галванопластичких матрица, учинили су ове штампане антиминос доступним и повољним попут икона и других црквених утвари које су такође увожене из Русије (РАЈЧЕВИЋ 1992: 288).

Митрополит Михаило се реформишући српску цркву на многим пољима угледао на руску која је барокне антиминос XVII и XVIII века видела као анахроне и у раскораку са токовима историјског богословља. Други важан фактор било је усклађивање ликовне формулације нових антиминос са истористичком интерпретацијом руско-византијског стила, коју изводи Ф. Г. Солнцев 1856. године, и потом је коначно уобличава Л. А. Серјаков 1866. године. Митрополит Михаило је по ступању на трон преузео антиминос руског Синода, престајући са употребом барокних српских антиминос. Током периода управљања српском црквом доследно их је користио, најпре Солнцев антиминос, а након 1866. године усваја антиминос штампане по Серјаковом предлошку. Традицију митрополита Михаила следио је и патријарх српски Варнава, који је освећивао руске антиминос штампане по Серјаковом предлошку. Он је такође био везан за Русију попут митрополита Михаила, завршивши Духовну академију у Петрограду, одакле се враћа у чину јеромонаха (Вуковић 1996: 51–52). У време боравка и школовања у Русији патријарха Варнаве, у употреби су били синодални антиминоси Серјакова. На ширем балканском простору, у Цариграду и Софији, отискивана је измењена варијанта првобитног антиминос који је радио Солнцев 1856. године. Иконографским изменама створен је хибридни предлогак по угледу на старије палестинске примерке, уз додатак текста тропара „Благообразни Јосиф” који је исписиван готово редовно на плаштаницама. Овај тип антиминос среће се на Балкану, отискиван за потребе различитих православних цркава од Бугарске, преко Македоније до Босне и Херцеговине. Посматрајући у ширем контексту, антиминоси из друге половине XIX века које је освећивао митрополит Михаило, заједно са богослужбеним књигама, превасходно престоним јеванђељима и другим црквеним утварима попут путира, заокружују корпус руског импорта који је обликовао у значајној мери српску црквену визуелну културу датог периода.

Утврдивши руско порекло и ауторе антиминос митрополита Михаила, ствара се јаснија слика о литургијском аспект српске црквене уметности друге половине XIX века. У много чему савремен и прагматичан, митрополит Михаило изабрао је рецентна достигнућа руске уметности, одабравши руско-византијски истористички тип антиминос у време тражења и уобличавања српског националног стила који ће бити именован као српско-византијски. Поред поменутих богослужбених књига и јеванђеља, икона и литургијских предмета, увођење руских синодалних антиминос био је још један корак у русификацији српске цркве. Истовремено у уметничком смислу преузимање руских антиминос представља чин њеног осавремењавања, све до тренутка када ће као истакнути национални уметник Павле Паја Јовановић крајем XIX века бити кадар да изведе предлогак антиминос за епископа Гаврила (Змејановића). Његовој потражњи и позитивној

рецепцији свакако утиру пут описани руски синодални антимиинси у употреби током друге половине XIX века. Атрибуисањем земље порекла и аутора, као и указивањем на идејне премисе следствено којима су обликовани антимиинси употребљавани у српској цркви током друге половине XIX века, ствара се јаснија слика о уметничким токовима и динамици обликовања визуелне културе овог периода, стварајући чврсту основу за разумевање актуелних уметничких феномена с краја XIX века.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРСЕНИЈЕВИЋ, Саво. Споменица Епархије шумадијске. Епархија шумадијска, Крагујевац (ARSENJEVIĆ, Savo. *Written memorial of Šumadija Eparchy*. Eparhija šumadijska, Kragujevac), 2009.
- ВАРШАВСКИЙ, Лев Романович. „Лаврентий Авксентьевич Серяков (1824–1881).” у: ЛЕОНОВ, А. И. (Ред.). *Русское Искусство, очерки о жизни и творчестве художников, середина девятнадцатого века*. Москва (VARSHAVSKIJ, Lev Romanovich. „Lavrentij Avksent’evich Serjakov (1824–1881).” in: LEONOV, A. I. (Red.). *Russkoe Iskusstvo, ocherki o zhizni i tvorchestve hudozhnikov, sredina devjattnadcatogo veka*. Moskva), 1958, 143–158.
- ВЕНИАМИН, Архиепископ Нижегородский и Арзамасский. *Новая Скрижаль или объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утваря церковных*. Том 1–2 репринтное издание 1899. Москва (VENIAMIN, Archbishop of Nizhnii Novgorod and Arzamas. *New Tablet: or an Explanation of the Church, of the Liturgy, and of all Services, Articles and Accessories of Worship*. Vol 1–2. Moscow reprint of an 1899 edition), 1992.
- ВУКОВИЋ, Сава. „Варнава (Росић) патријарх српски 1930–1937.” у: *Српски јерарси од деветио̄ до двадесетио̄ века*. Каленић – Крагујевац (VUKOVIĆ, Sava. „Varnava (Rosić) patrijarh srpski 1930–1937.” in: *Srpski jerarsi od devetog do dvadesetog veka*. Kalenić – Kragujevac), 1996, 51–52.
- ГОШЕВ, Иван. *Антимиинсът : Литургическо и църковно-археологическо изследване Принос към историята на антимиинсите в православната църква С особен оглед към антимиинсите, употребявани в българските земи*. София (GOSHEV, Ivan. *Антимиинсът к Литургическо и църковно-археологическо изследване Принос към историята на антимиинсите в православната църква с особен оглед към антимиинсите, употребявани в българските земи*. Sofija), 1925.
- ДАВИДОВ, Динко. *Српска графика XVIII века*. Београд (DAVIDOV, Dinko. *Serbische graphik des XVIII Jahrhunderts*. Beograd), 2006.
- ДАУТОВИЋ, Вук. „Ризница цркве Свете Тројице у Врању.” у: МАКУЛЕВИЋ, Ненад (Прир.). *Саборни храм Свете Тројице у Врању*. Врање (DAUTOVIĆ, Vuk. „The treasury of the Holy Trinity church in Vranje.” in: MAKULEVIĆ, Nenad (Ed.). *Cathedral church of the Holy Trinity in Vranje*. Vranje), 2008.
- ДАУТОВИЋ, Вук. „Богослужбени предмети у црквеним ризницама врањске епархије.” *Лесковачи зборник* (DAUTOVIĆ, Vuk. „Liturgical objects of Vranje Orthodox Eparchy treasures.” *Leskovački zbornik*) XLIX (2009): 385–418.
- ДАУТОВИЋ, Вук. „Богослужбени предмети из ризнице Саборне цркве у Неготину.” *Саопштења* (DAUTOVIĆ, Vuk. „Liturgical objects from the treasury of the Cathedral church in Negotin.” *Saopštenja*) XLVIII (2016): 187–206.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Стеван М. *Михаило Архиепископ Београдски и Митрополиит Србије, као православни јерарх, Србин, Словен и неимар Југословенства*. Београд: Штампарија „Привредни преглед” (DIMITRIJEVIĆ, Stevan M. *Mihailo Arhiepiskop Beogradski i Mitropolit Srbije, kao pravoslavni jerarh, Srbin, Sloven i neimar Jugoslovenstva*. Beograd: Stamparija „Privredni pregled”), 1933.
- ДИМИТРЕВСКИ ИВАН. *Историческое и таинственное изъяснение божественной литургии*. 1894, репринтное издание Москва (DMITREVSKY, Ivan. *Historical, Dogmatic and Mystical Interpretation of the Divine Liturgy*. 1894 reprinted, Moscow), 1993.
- ДРЕВНОСТИ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА. Москва: Тип. Александра Семена (ANTIQUITIES OF THE RUSSIAN STATE, Moscow: Alexander Semen typography), 1849–1865.
- ДУШАНИЋ, Светозар. „Антимиинс као научни објекат.” *Црква, Календар српске православне патријаршије*. Београд (DUŠANIĆ, Svetozar. „Antimins kao naučni objekat.” *Crkva, Kalendar srpske pravoslavne patrijaršije*. Beograd), 1947, 60–63.

- Евтушенко, Марина Маевна. „Фёдор Григорьевич Солнцев: Новые данные к творческой биографии художника.” *Русское искусство в Эрмитаже: Сборник статей. Санкт-Петербург*: Издательство государственного Эрмитажа (EVTUSHENKO, Marina Maевна. „Fjodor Grigor'evich Solncev: Novye dannye k tvorcheskoy biografii hudozhnika.” *Russkoe iskusstvo v Jermitazhe: Sbornik statej*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo gosudarstvennogo Jermitazha), 2003, 240–249.
- Евтушенко, Марина Маевна. „Ф. Г. Солнцев – руководитель иконописного класса при Санкт-Петербургской православной духовной семинарии.” *Вестник Санкт-Петербургского университета* (EVTUSHENKO Marina Maевна. „F. G. Solntsev as the head of the icon-painting class in St. Petersburg orthodox seminary.” *Vestnik of Saint-Petersburg State University*) 2 (2007): 298–305.
- ЖЕНАРИУ РАЈОВИЋ, Ивана. *Црквена уметносћ XIX века у Рацко-Призренској епархији (1839–1912)*. Београд (ŽENARJU RAJOVIĆ, Ivana. *Church Art in the Diocese of Raška and Prizren (1839–1912)*. Beograd), 2016.
- ЈАНЦ, Загорка. *Сѣпари дрворез из Србије и Македоније*. Београд: МПУ (JANC, Zagorka. *Old Serbian and Macedonian Woodcuts*. Beograd: MPU), 1986.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. „Српска ликовна уметност и Русија крајем XIX и почетком XX века.” *Саопшћења* (JOVANOVIĆ, Miodrag. „Les art plastiques serbes et la Russie de la fin du XIXe siècle et du début du XXe.” *Saopštenja*) XV (1983): 119–126.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. *Српско црквено градићелство и сликарство новије доба*. Београд – Крагујевац (JOVANOVIĆ, Miodrag. *Srpsko crkveno graditeljstvo i slikarstvo novijeg doba*. Beograd – Kragujevac), 1987.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Један век истражења националног стила у српској архитектури (середина 19. века – средина 20. века)*. Београд (KADIJEVIĆ, Aleksandar. *The one century of a national style searching in Serbian architecture (the middle of the 19th century – the middle of the 20th century)*. Beograd), 1997.
- КОПРЧИНА, Аријана. „Metal u doba historicisma u Hrvatskoj.” у: МАЛЕКОВИЋ, Владимир (Ur.). *Historicism u Hrvatskoj*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt. I–II, 2000, 381–389.
- КРАУТ, Вања. *Историја српске графика од XV до XX века*. Горњи Милановац – Београд (KRAUT, Vanja. *History of Serbian graphic arts from XV to XX century*. Gornji Milanovac – Beograd), 1985.
- МАРЈАНОВИЋ, Лилијана М. „Благоје Р. Кулић као питомац митрополита Михаила приликом школовања српских сликара у Русији и начелник среза Сокобањког.” у: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Живот и дело митрополита Михаила (1826–1898)*. Београд: САНУ (MARJANOVIĆ, Lilijana M. „Blagoje R. Kulić as a Student of Metropolitan Mihailo at the time of the Education of Serbian Painters in Russia.” in: STEFANOVIĆ, Dimitrije (ed.). *The life and works of Metropolitan Mihailo (1826–1898)*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 2008, 279–292.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Црквена уметносћ у Краљевини Србији (1882–1914)*. Београд (MAKULJEVIĆ, Nenad. *Church art in the Kingdom of Serbia (1882–1914)*. Beograd), 2007.
- МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ, Јелена. *Храм Светиога Александра Невскога у Београду, Стоменица поводом стогодишнице постојања храма*. Београд (MEŽINSKI MILOVANOVIĆ, Jelena. *Hram Svetog Aleksandra Nevskog u Beogradu, Spomenica povodom stogodišnjice postojanja hrama*. Beograd), 2012.
- МИЛЕУСНИЋ, Слободан. „Митрополит српски Михаило – поштовалац писане речи.” у: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Живот и дело митрополита Михаила (1826–1898)*. Београд: САНУ (MILEUSNIĆ, Slobodan. „The Serbian Metropolitan Mihailo – Guardian of the written Word.” in: STEFANOVIĆ, Dimitrije (ed.). *The life and works of Metropolitan Mihailo (1826–1898)*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 2008, 83–92.
- МИТРОПОЛИТ МИХАИЛ. *Црквено Богословје или Црквесловје*. Београд (MITROPOLIT MIHAIL. *Crkveno Bogoslovie ili Crkveslovie*. Beograd), 1860.
- НИКОЛАЕВА, Светлана Георгиевна. *Русская антиминсная гравюра XVII–XIX веков*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры, Российской академии художеств диссертация (NIKOLAIEVA, Svetlana Georgievna. *Russkaja antiminsnaja gravjura XVII–XIX vekov*. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj akademicheskij institut zhivopisi, skulptury i arhitektury, Rossijskoj akademii hudozhestva dissertacija), 2000.
- ПРОДИЋ, Слободан. *Символизам у тумачењу Литургије код руских богослова*. Шибеник (PRODIĆ, Slobodan. *Simvolizam u tumačenju Liturgije kod ruskih bogoslova*. Šibenik), 2010.
- РАЈЧЕВИЋ, Угљеша. „Митрополит Михаило и школовање српских сликара у Русији.” *Зборник Матиче српске за ликовне уметносћи* (RAJČEVIĆ, Uglješa. „Metropolit Mihajlo et la formation artistique de peintres serbes en Russie.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 19 (1983): 263–274.

- РАЈЧЕВИЋ, Угљеша. „О фирми Витомира Марковића и Ивана Павловића из Београда.” *Саопштења* (RAJČEVIĆ, Uglješa. “La firme de Vitomir Markovitch et d’Ivan Pavlovitch de Belgrade.” *Saopštenja*) XXIV (1992): 287–294.
- САВИЋ, Мирјана. „Школовање српских ђака у Русији и митрополит Михаило.” у: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Живот и дело митрополијта Михаила (1826–1898)*. Београд: САНУ (SAVIĆ, Mirjana. „Scholarite des Etudiants Serbes en Russie et le Metropolit Mihailo.” in: STEFANOVIĆ, Dimitrije (ed.). *The life and works of Mitropolitan Mihailo (1826–1898)*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 2008, 263–269.
- СЛИЈЕПЧЕВИЋ, Ђоко. *Историја српске православне цркве. Књ. 2, Од почетка XIX века до краја Другог светског рата*. Београд (SLIJEPCHEVIĆ, Đoko. *Istorija srpske pravoslavne crkve. Knj. 2, Od početka XIX veka do kraja Drugog svetskog rata*. Beograd), 1991.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Живот и дело митрополијта Михаила (1826–1898)*. Београд: САНУ (STEFANOVIĆ, Dimitrije (ed.). *The life and works of Mitropolitan Mihailo (1826–1898)*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 2008.
- СТОШИЋ, Љилјана. „Три барокна графичка отиска из манастира Светог Николе у Чукљенику.” *Лесковачки зборник* (Stošić, Ljiljana. „Tri barokna grafička otiska iz manastira Svetog Nikole u Čukljeniku.” *Leskovački zbornik*) XXXV (1995): 51–55.
- СТОШИЋ, Љилјана. *Српска уметност 1690–1740*. Београд (Stošić, Liljana. *Serbian art 1690–1740*. Beograd), 2006.
- СУБОТИЋ, Гојко. „Упутство за израду антиминоса у светогорском рукопису XV века.” *Зборник радова Византолошког института* (SUBOTIĆ, Gojko. „Instructions pour la confection des antimensia dans un manuscrit athonite du XV^e siecle.” *Zbornik radova Vizantološkog instituta*) XXIII (1984): 183–214.
- ТАРАСОВ, Е. „Солнцев, Федор Григорьевич.” *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Том 30а. Санкт-Петербург (TARASOV, E. „Solncev, Fedor Grigor’evich.” *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary*. Sankt Peterburg), 1900, 778–779.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Први српски штампани антиминоси и њихови узорци.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. „The first Serbian Antiminses and their models.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) XXIII (1987): 39–70.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Манастир Крушедол*. Књ. 2. Београд (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Manastir Krušedol*. Knj. 2. Beograd), 2008.
- ХАН, Верена. „Значај палестинских еулогија и литургијских предмета за новију умјетност код Срба (XVII–XVIII столеће).” *Зборник Музеја примењених уметности* (HAN, Verena. „The significance of the palestine eulogies and liturgical objects for the latter art with the Serbians (XVII–XVIII century).” *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti*) V (1959): 45–77.
- ЦИНЦАР КОСТИЋ, Биљана. „Домаћи антиминоси у збирци Музеја Српске Православне Цркве од XVI до XXI века.” у: *Светлост од светлости: хришћански сакрални предмети у музејима и збиркама Србије, зборник са стучног скупа посвећеног јубилеју Миланског едикта 313–2013*. Београд (CINCAR KOSTIĆ, Biljana. „Domestic antiminses in the collection of the Serbian Orthodox Church Museum XVI–XXI century.” in: *Svetlost od svetlosti: hrišćanski sakralni predmeti u muzejima i zbirkama Srbije, zbornik sa stručnog skupa posvećenog jubileju Milanskog edikta 313–2013*. Beograd), 2014, 147–174.
- ЧОКРЕВСКА-ФИЛИП, Јасмина. „Антиминоси од збирката на музејот од Македонија.” *Музеј на Македонија, Археолошки, Етнолошки и Историјски Зборник, нова серија* (ČOKREVSKA-FILIP, Jasmina. „Antimesiums from the museum of Macedonia.” *Muzej na Makedonija, Arheološki, Etnološki i Istorijски Zbornik, nova serija*) I (1993): 175–188.
- WHITTAKER, Cynthia H., Wendy Salmond. „Fedor Solntsev And Crafting The Image Of A Russian National Past: The Context.” in: WHITTAKER, Cynthia Hyla (ed.). *Visualizing Russia: Fedor Solntsev and Crafting a National Past*. Leiden: Brill 2010, 1–16.
- WORTMAN, Richard. „Solntsev, Olenin, And The Development Of A Russian National Aesthetic.” in: WHITTAKER, Cynthia Hyla (ed.). *Visualizing Russia: Fedor Solntsev and Crafting a National Past*. Leiden: Brill 2010, 17–40.

Vuk F. Dautović

ON THE ANTIMENSION OF THE ARCHBISHOP OF BELGRADE
AND METROPOLITAN OF SERBIA MIHAİLO (JOVANOVIĆ)

Summary

The activity of metropolitan Mihailo marked the second half of the XIX century and its different aspects were subjects of different scientific researches and interests. There are no clear data about the origin of the stereotypes of printed antimensions that he consecrated during his episcopacy. In his reforms of the Serbian Church metropolitan Mihailo looked up to the Russian Church in various aspects, hence after his enthronement he took over antimensions of the Russian Synod, breaking the practice of the use of the Serbian printed baroque antimensions. The new antimensions of the Russian Synodic typography were designed to replace the anachronic baroque antimensions. The most prominent Russian artists and the Synod of the Russian Church participated in the process of creation and harmonization of their product with the currents of historical Orthodox theology. The pictorial formulation of these antimensions, created by Fedor Grigorievich Solntsev in 1856, was shaped in accordance with interpretation of the Russian-Byzantine style created during the historicism époque, and its steel stereotype was engraved by the artist Konstantin Yakovlevich Afanas'ev. The final version of the Synodic antimension was shaped and engraved by the Russian academic xylographer Lavrentiy Avksent'evich Seryakov in 1866. The antimension printed from the stereotype made by Solntsev and Afanas'ev and consecrated by metropolitan Mihailo in 1863 is the part of the collection of the Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade. The antimensions printed from the cliché engraved by Seryakov in 1866 are preserved in the Cathedral church of Vranje (from 1867), the Museum of Macedonia in Skopje (from 1892), and Cathedral church of Negotin (from 1894). The tradition of metropolitan Mihailo was also followed by Serbian Patriarch Varnava (Rosić), who consecrated the Russian antimensions printed from the Seryakov's cliché in the 1930s. Besides the abovementioned and described Russian antimensions, a variation of the stereotype created by F. G. Solntsev together with engraver Afanas'ev, appeared in the wider Balkan area and it was printed in the lithographic printing houses in Constantinople and Sofia. The central composition of the Entombment of Christ retained the previous distribution and number of the figures, while the angels are omitted and on the left hand side the figures of the myrrh-bearing women are depicted in their places and on the right hand side there is an angel on a stone plate beside the empty grave. A realistic landscape was created in this way, instead of the previously used neutral background with rays of light. This narrative type of the scene was shaped under the influence of Palestinian antimension iconography of the XVIII century in the spirit of Orthodox puritanism. This type of the antimension can be found in the Balkans and it was printed for the needs of various Orthodox Churches from Bulgaria to Macedonia and Bosnia and Herzegovina (Fig. 6). By attributing the country of origin and the author, and also by pointing out the assumptions according to which the antimensions used in the Serbian Church during the second half of the XIX century were shaped, a clearer image is created about the artistic currents and dynamics of shaping the visual culture of this period, thus establishing a firmer base for understanding the current artistic phenomena at the end of the XIX century.

Keywords: antimension, metropolitan Mihailo (Jovanović, 1826-1898), Russia, church art, XIX century.

АНА М. САМАРЦИЋ
Независни истраживач, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Мотив виле између класичне и националне симболичне фигуре у српској уметности XIX века: насловна страна часописа *Немања* из 1887. године**

САЖЕТАК: Насловна страна часописа *Немања* из 1887. године је једна од бројних представа у српској уметности XIX века у којој мотив виле има двострук значај. Један је класична улога виле као персонификацијске фигуре музе, а други улога патриотског мотива. Са овако сједињеним функцијама мотива виле, које нису биле увек препознатљиве, насловница часописа представља репрезентативну илустрацију, али и пример једне веома успеле алегоријско-апотеозне композиције, која је за циљ имала промовисање српске националне идеје у XIX веку.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: вила, алегоријска персонификација, муза, симболична фигура нације, *Немања*: *илустриран лист за јоуку и забаву*.

У европској уметности и култури XIX века значајно место заузимали су прошлост и мит. Историјски, углавном антички и средњовековни догађаји и личности око којих се у XIX веку стварала митска аура и градио култ, доприносили су буђењу националне свести, потврди континуитета постојања једног народа, али и потврди легитимитета одређене владајуће структуре, као и промовисању њених идеологија. Неретко испреплетан реалним историјским догађајима, мит је у XIX веку указивао на порекло нације, њене хероје и судбину, док су се у јавности и посебно у политици, митологизовала савремена уверења (МАКУЉЕВИЋ 2006: 75). Наслеђе античке грчке и римске, германске, нордијске, англосаксонске, келтске и словенске митологије, заједно са хришћанском традицијом,

* samardzic.ana@gmail.com

** Рад је настао као сажета верзија ауторкиног мастер рада *Мотив виле у српској уметности и визуелној култури XIX века*, одбрањеног на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, септембра 2015. године.

било је темељ на којем се формирала култура многих модерних европских држава у XIX веку.

Један од паневропских митолошких мотива који је у XIX веку почео у знатној мери и визуелно да се представља, била је вила. Њено порекло води из митологија многих европских народа, које је познају под различитим именима и додељују јој одређена аутентична својства, али им је њена суштина често заједничка. За хеленски свет то су нимфе, вечно лепе и младе Зевсове ћерке, које су настањивале природу, проводећи време у песми, плесу и забавама; поседовале су моћ лечења и прорицања и биле наклоњене људима, као и мајке бројним јунацима, али понекад су људи били и њихове жртве (СРЕЈОВИЋ, ЦЕРМАНОВИЋ-КУЗМАНОВИЋ 1979: 289–290; ЗАМАРОВСКИ 2002: 340). У нордијској митологији пандан вилама биле су валкире, замишљене као достојанствене жене ратнице, које носе оружје, јашу на коњима, извршавају Одинова наређења за време боја, а на крају одводе страдале ратнике у Валхалу, али су представљане и као сирова, натприродна, гигантска женска бића која су упозоравала на борбу или смрт (DAVIDSON 1990: 61, 64). У британском фолклору, у келтским легендама, виле су биле жене са магијским моћима, које су могле да се претварају у лабудове, док су виле замишљене као магична, сићушна шумска бића, углавном женског лика, са лептировим крилима, продукт викторијанске епохе, која се ослањала на елизабетанску литературу, првенствено Шекспирова дела *Сан лейџе ноћи* и *Бура* којима је постављен темељ за каснији приказ вила у XIX веку, те се у викторијанском сликарству, услед романтичарских тенденција, формирао читав жанр, а мотив виле је био заступљен и у примењеној уметности, посебно у илустрацији књига (СКВАЈЕР 2005: 217–219; МАРКОВИЋ 2005: 11–16, 18, 56–60).¹ У словенској митологији виле су изузетно лепа женска бића, углавном добра, која помажу и смртним људима и јунацима, али када их неко увреди, могу бити веома пакосна; живе у различитим природним окружењима, играју и певају у колу и иако лагане, одликују се великом снагом; праведне су, неустрашиве, познају биљке и њима лече људе, јашу коње и јелене, а хране се медом и млеком (ЛЕЖЕ 2003: 142–144; ТОЛСТОЈ, РАДЕНКОВИЋ 2001: 80–81). Постоје и локалне варијанте вила, попут самовила у Бугарској или русалки у Русији, мада су обе врсте познате и у српској средини.²

Са особинама наслеђеним првенствено из словенске митологије, вила је своје обличје у представама у српској уметности и визуелној култури XIX века добила из српске митологије, народне књижевности и фолклора. Основа познавања виле и њеног даљег визуелног приказивања у XIX веку био је појам вила у *Рјечнику* Вука Стефановића Караџића: „Виле живе по великим планинама и по камењацима око вода. Вила је свака млада, лијепа, у бијелу танку хаљину обучена, и дугачке, низ леђа и прси распуштене косе. Виле ником неће зла учинити докле их ко не увриједи (нагазивши на њихово коло, или на вечеру, или друкчије како), а кад их ко увриједи, онда га различно наказе: устријеле

¹ Више о вилама у викторијанској уметности, књижевности и фолклору у: BOWN 2001; WHITE TRIMPE, GERE 2000; WOOD 2000/2007; HARRIS 2008; The Victorian Web: Literature, History and Culture in the age of Victoria <http://www.victorianweb.org/victorian/painting/fairy/ras1.html>

² Бугарске самовиле замишљене су углавном како јашу на дивљем јелену са змијама као уздама, док су руске русалке, за разлику од вила, везане само за водени амбијент и наглашена је углавном њихова опасна природа (ВАСИЉЕВ 1996: 156; БАНДИЋ 2004: 155–157).

га у ногу или у руку, у обје ноге или у обје руке, или у срце, те одмах умре.” (1818: 69–70). На овај Вуков опис су се и касније, током XX века, позивали различити истраживачи, продубљујући дефиницију виле и тражећи њене паралеле у митологијама других народа.³ Управо је овакав њен изглед подразумевао и основну иконографију, која је заступљена на највећем броју представа и подразумева девојку лепог лица, у дугачкој белој хаљини, расплетене златне косе и без крила, која у рукама, уколико јој нису слободне, најчешће држи венац, а ређе књигу или барјак. Вила је на представама приказана самостално или као део целине коју чини више фигура, најчешће у друштву гуслара или народног песника. Такве, комплексније представе показивале су међусобну зависност између иконографије и функције овог мотива. Свака варијација на тему и одступање од устаљене иконографије утицали су на већу разноврсност представа, али понекад и на могућност теже идентификације овог мотива.

У српској уметности и визуелној култури XIX века вила је повремено имала улогу нимфе, музе или неког другог класичног мотива. Пракса да такви мотиви из класичне културе пређу у националну, била је честа за средине у којима се будила национална свест. Национализовање античких личности постало је модел за исказивање одређених политичких ставова кроз уметност и културу (МАКУЉЕВИЋ 2006: 221). Поред евокације антике, у XIX веку оживљавале су се и друге епохе. Позивање на средњи век постало је једно од општих места романтизма, а поједини народи потенцирали су свој ренесансни период, све у зависности од тога када је њихова држава доживела највећи политички и културни процват, обезбедивши себи славу у надалежним вековима.⁴

За српски народ у XIX веку, то доба славне прошлости био је средњи век, с обзиром на то да је српска средњовековна држава у једном периоду заузимала највећу територију у својој историји и била царство. У средњем веку одвила се и Косовска битка 1389. године, која је симболично означила почетак ропства под Турцима и око које се почетком XIX века, паралелно са борбама за ослобођење од турске власти, развијао и култ Косова (МАКУЉЕВИЋ 2006: 77). Овај култ почео је да се формира и раније, али је у XIX веку Косовска битка, као кључни догађај у дотадашњој српској историји, постала саставни део јавног живота српског становништва. Култ Косова посебно је био јак у последњим деценијама века. Оставио је трага у народној књижевности и српској уметности, првенствено у графици, сликарству, медаљерству и ређе у скулптури (МЕДАКОВИЋ 1990).

На начин на који је описана у народној књижевности, вила је била један од неизоставних елемената ових догађаја из средњег века, па и оних каснијих, и као таква је, уз друге историјске и митолошке личности у представама XIX века, требало да подсети на славну српску прошлост. Вила је, у овом контексту, међу системом алегорија и старим

³ О вили у српској митологији, народним предањима и књижевности вид. у: Нодић 2003: 254–274; Зечевић 2008: 43–44, 48–51; Бандић 2004: 148–150, 155–157; Кулишић, Петровић и др. 1970: 66–68; Чалкановић 1994а: 200; 1994б: 228–229; 1994в: 94–109; Ђорђевић 1989: 58–61, 76–77, 81–86; Петровић 2004: 205; Карацић 1969: 78–79, 149–151; 1985: 90, 158, 314; Алдачић 2007; Маретић 1966: 315–317; Радуловић 2008: 352; 2009: 174–178.

⁴ Алаида Асман, говорећи о немачком образовању, сакрализацији уметности и класичној литератури у XIX веку, пише у својој књизи да је „Немачка своје класике пронашла као ‘закасна нација’, док су друге европске земље свој национални и културни идентитет откриле у ренесанси или бароку, после чега су се одмах и консолидовале као модерне државе” (Асман 2002: 66). Слична ситуација одвијала се и са српским народом у XIX веку, услед претходног дисконтинуитета државности проузрокованог турским освајањима.



Сл. 1. В. Ђ. Петровић, Насловна страна часописа *Немања: илустрован лист за поуку и забаву*, год. 1, бр. 1, 1887. (репродуковано из часописа *Немања: илустрован лист за поуку и забаву*. Год. 1, бр. 1 (јули), 1887; Народна библиотека Србије, Београд, сигнатура: п 417)

сирован лист за поуку и забаву (сл. 1). Лист је излазио од јуна до августа 1887. године у Бечу, у свега неколико бројева, а насловну страну је израдио ђак тамошње академије В. Ђ. Петровић, чији се потпис може видети на доњој десној страни ове илустрације, док се са леве стране налази назив штампарије „Штранијак унд Амстер” („Sztranyak & Amster”) (Симић 1955: 120).

У средишту ове композиције гуслар у народној ношњи седи у шумском лугу, а до њега је вила светле и дуге расплетене косе, у прозачној белој хаљини. Приближавајући му се, вила лебди у ваздуху испружених руку, као у неком омађијаном заносу. У позадини се види манастир Студеница, а у осам правоугаоних поља око виле и гуслара разгледнице у виду панорама градова: Београда, Призрена, Новог Сада и Карловаца са

препознатљивим иконографским моделима, постала персонификацијска фигура, а читава представа у којој би се она појавила, углавном је имала алегорички карактер.

Иако најчешће са националним предзнаком и у служби персонификације, вила је могла да представља и пуку илустрацију митолошког бића, ослобођену било какве алегоричке улоге, мада су такви примери ређи. Како је вила изгледала и зашто се уопште овај мотив бирао за одређену представу зависило је од функције коју је вила обављала. У српској уметности и визуелној култури XIX века, овај мотив имао је неколико улога. Вила је могла да буде заступљена као илустрација у часописима, потом као директна илустрација одређеног књижевног дела, а најчешће је имала улогу музе или се представљала као патриотски мотив. Неретко се дешавало да је вила у представи имала две или више ових улога, које се нису међусобно искључивале, а велики број представа био је у тесној вези са алегоричким тумачењима.

Једна од таквих представа на којој се стапају алегоричко-апотеозне улоге виле у виду музе и патриотског мотива је репрезентативна илустрација за насловну страну часописа *Немања: илу-*

леве и Цетиња, Дубровника, Сарајева и Мостара са десне стране.⁵ У подножју композиције, са леве стране приказано је средњовековно оружје са штитовима и шлемом, а са десне су крст, књиге, перо, свитак и палмина грана. Лук и копље и палмина грана из ове две групе симбола преклапају се на средишту подножја композиције, а изнад њих су две птичице. На врху композиције изнад самог наслова стоји двоглави орао, грб Немањића, са две заставе. На левој страни је застава са арханђелом, а на десној натпис са годинама 1165. и 1367. уоквиреним венцем. Читава композиција уоквирена је олисталим гранчицама и има симболичну, али и пропагандну улогу. Манастир у позадини појављује се као прва задужбина Стефана Немање по доласку на власт, по коме и сам часопис носи име. Године на застави су године зачетка и краја династије Немањића, како су у XIX веку сматрали поједини историчари.⁶ Две групе симбола у подножју композиције треба да укажу на пут стварања српске државе – на симболе рата и мира, на хероје мача и хероје пера, док су панораме представљених градова приказ неких од територија на којима је живео српски народ у XIX веку. Порука коју носи читава композиција је обнова српске средњовековне државе, коначно ослобођење од туђинске власти и уједињење српских области.

Централне фигуре, гуслар и вила, представљене су као симболичне фигуре. Гуслар, обучен у народно одело са гуслама у рукама, представља симболичну фигуру народног певача. Иако су гусле биле присутне у крајевима у којима су се певале јуначке народне песме – Босни, Херцеговини и Црној Гори, супротно уобичајеним мишљењима, оне су постале српски национални симбол тек у првим деценијама XIX века, првенствено захваљујући Вуку и његовом раду, а касније у току друге половине XIX и почетком XX века биле су општеприхваћени патриотски симбол, као и симбол националне поезије (Тимотијевић 2004: 254–256). Гуслар, као чест мотив који прати вила, у српској уметности XIX века појављује се и на вињети часописа *Босанска вила*, као и на насловној страни часописа *Србадија* за 1881. годину, и подељена је на две сцене, од којих доња приказује Србе око гуслара⁷ (сл. 2). Фигура гуслара појављује се и на пиједесталу *Сјоменика*

⁵ Слично ликовно решење појављује се и на насловници часописа *Србадија* из 1875. године. Вид.: *Србадија: илустриран лист за забаву и поуку*, год. 2, св. 6, Беч 1875.

⁶ У XIX веку постојале су две супротстављене школе историчара – једна формирана око Илариона Руварца, зачетника критичке историје у српској историографији, а друга око Панте Срећковића, чији су методи проучавања били романтичарски. Једно од кључних питања око кога су се двојица научника спорили било је узрок и датум смрти цара Уроша, односно краја династије Немањић. Док је Руварац помоћу домаћих и страних извора доказао тезу, која је данас усвојена, да краљ Вукашин није убио цара Уроша како се дуго сматрало, већ да је погинуо у Маричкој бици 1371. године, а да га је цар Урош надживео, а потом се и он упокојио исте године, Панта Срећковић је заступао мишљење, засновано махом на народним предањима и неколицини извора, да је краљ Вукашин убио цара Уроша у лову 1367. године. Више о овој теми вид.: И. Руварац, *Хронолошка ишцајања – о времену бишке на Марици, смрти краља Вукашина и смрти цара Уроша у: Зборник Илариона Руварца: одабрани историјски радови I* (политичка историја, историја књижевности, историска географија и критика), Српска краљевска академија, Београд, 1934, 68–78. Како Руварац овај свој рад пише 1879. године, вероватнија је претпоставка да је аутор ове композиције био присталица романтичарске школе, него да му ова Руварчева теза није била позната.

⁷ Велики број представа вила налази се управо на насловним странама часописа и у њиховим илустрацијама. За визуелну културу велики значај има часопис *Босанска вила*, чије су насловне вињете готово увек приказивале вилу, изведену уз помоћ различите иконографије и стила. Вињету са виле и гусларом, за бројеве који су излазили од 1895. до 1912. године, израдио је чешки сликар Алфонс Муха. У претходним и наредним годинама постојала су и друга ликовна решења. Вид.: *Босанска вила*, 1885, год. I, бр. 1; 1890, год. V, бр. 1; 1897, год. XII, бр. 1; 1898, год. XIII, бр. 3; 1912, год. XXVII, бр. 1; 1914, год. XXIX, бр. 1–6; Шаулић 1982; Јанц 1985.



Сл. 2. Насловна страна часописа *Србадија*, год. 1, 1881.
(Народна библиотека Србије (дигитална))
http://www.digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/P_853.

док с друге има изразито националан карактер. Посматрана изоловано, на основу саме иконографије, њена дуга светла, расплетена коса може да укаже на то да је реч о српској вили, али исто таква, ван овог контекста, она може бити и универзални класични модел.

косовским јунацима вајара Ђорђа Јовановића, у оквиру алегоричке групе на чијем се врху налази вила са крилима (Јовановић 2005: 40–50), као и на *Сјоменику Карађорђу* Пашка Вучетића, откривеном 1913. године, мада у оквиру веће групе фигура (Јевтовић 2001: 189).⁸ На овој насловници, он има улогу народног певача који треба да опева славну историју српског народа, док је вила извор његове инспирације. Као муза, вила се у српској уметности појављује на представама у којима персонификује лирску или епску поезију (некад поезију уопште) и уметникову инспирацију (било да је реч о гуслару као народном певачу, народном песнику или песнику који се бави уметничком/лирском поезијом). Оваквим, често апотеозним представама, глорификује се народни песник као такав – гуслар као анонимна, али у потпуности препознатљива и симболична фигура,⁹ или именовани и угледни песник, попут Бранка Радичевића, који на појединим представама и сам држи гусле у рукама.¹⁰

За разлику од гуслара који је недвосмислено национална фигура, вила на овој насловници има двојни карактер. Она је, с једне стране, као муза која *ијесницима даје сјих и надахнуће* (Нодиљо 2003: 254), ближа класичном мотиву,

⁸ Убедљиво су пак бројније композиције у којима вила представља надахнуће песника Бранка Радичевића. Иако би се можда очекивало да ове личности представљају опозит једна другој на релацији лирско–епско, на којој би било занимљиво направити аналогију између виле као песникове музе и виле као гуслареве музе са једне, и са класичним музама Ерато и Калиопе са друге стране, представе Бранка и виле се ипак доводе у везу са народним. О представама виле као музе Бранка Радичевића вид. Трајков 2011; Мишић 2009: 90–97.

⁹ Док се није дошло до коначно формиране иконографије гуслара као симболичне фигуре, народни певач је био представљан по конкретном моделу, односно личности, те није био одувек анониман. Најчешће је то био Филип Вишњић. Вид.: Тимотијевић 2004: 260–261.

¹⁰ М. Тимотијевић у свом раду напомиње да је Бранко Радичевић био лирски песник и да гусле, са којима се приказује, као национални инструмент одређују природу његовог песништва, а не род (Тимотијевић 2004: 257).

Оно што јој даје упечатљив национални карактер је окружење у које је смештена. Њена улога има класично порекло, али она овде представља надахнуће гуслара у шумском окружењу, са српским манастиром у позадини и низом симбола који указују на српску средњовековну историју.

Симболичне фигуре воде порекло од алегоријских персонификација и њихов заједнички циљ је да отелотворе неку апстрактну идеју. За разлику од алегоријских персонификација, чије се значење открива помоћу атрибута и одређене литерарне подлоге, симболичне фигуре би требало да буду препознатљиве саме по себи. Међутим, алегоријске персонификације и симболичне фигуре се често међусобно прожимају, а повремено нису у потпуности очигледне (Тимотијевић 2004: 253). У српској уметности XIX века постоји одређен број представа виле које се, као и ова насловна страна, налазе између ова два средства изражавања идеја и имају улогу неке врсте националног симбола, тачније патриотског мотива. Вила у овој улози није довољно препознатљива као симболична фигура нације, а није ни алегоријска персонификација нације у њеној стандардизованој форми, али на неким представама она поседује атрибуте и одређене симболе који се доводе у тесну везу са српским народом. Вила, дакле, није алегоријска персонификација Србије у оном смислу како је представљају српски уметници XIX века попут Анастаса Јовановића и Ђорђа Јовановића, односно на онај начин како се нација визуелно приказивала у европској уметности уопште. *Велика Србија* Ђорђа Јовановића, *Србија-царица* Анастаса Јовановића, француска Маријана, немачка Германија¹¹ или Италија биле су фигуре младих жена, често у улози мајке нације, са целокупном пропратном владарском иконографијом и углавном са хералдичким обележјима, која су као персонификације нације била позната и ван својих територија (МАКУЉЕВИЋ 2006: 211–217). Вила у овим представама нема таква обележја, а нема ни увек унифицирану иконографију, али за сагледавање у алегоријском смислу, поседује атрибуте који је ипак национално одређују.¹² Она није недвосмислена симболична фигура попут гуслара, али поседује особине које одређују изглед једне симболичне фигуре као што су древност, национални тип, одећа и симболи (Тимотијевић 2004: 253). Поред ове, представе у којима је вила мотив који носи патриотску поруку су насловна страна *Србадије* за 1875. и 1881, броја 19 часописа *Невен* за 1884, *Босанске виле* за 1885. и 1897. (сл. 3), *Јавора* за 1886, као и слика *Косовска вила* Паје Јовановића из 1913. године. На неки начин и апотеозно-алегоријске композиције попут скице за завесу Народног позоришта Стеве Тодоровића из 1870, *Сјоменика косовским јунацима* Ђорђа Јовановића из 1904. године и *Сјоменика Карађорђу* Пашка Вучетића из 1913. године, представљају вилу као патриотски мотив.¹³ Виле на овим композицијама указују на буђење националне свести, патриотизам и тежњу ка потпуној

¹¹ Алегоријске персонификације нације су могле да буду и недовољно одређене, као и да се паралелно са њима јављају друге симболичне фигуре нације. Такав је случај са Германијом, која је била заступљена у визуелној култури, али у вајарству није имала значајну улогу. Вид.: Ховсбом 2011: 398–403.

¹² Један драмски пример пак говори о вили као персонификацији Србије. У питању је насловница из 1875. године за часопис *Србадија*, која вероватно илуструје једну сцену из Стеријиног позоришног комада *Сан Краљевића Марка* из 1847. године. На њој су, као и у позоришном комаду, приказани вила и Марко Краљевић. Лик који у представи повезује три временски раздвојене епизоде националне историје је персонификација Србије, али је она све до пред крај замаскирана у вилу, посестриму главног јунака (Тимотијевић 2006).

¹³ Више о Тодоровићевој скици за завесу Народног позоришта вид. у: Краут 1967: 317; Милановић 1997; Кусовац, Врбашики и др. 2002: 222–223, 232.



Сл. 3. Алфонс Муха, Вињета часописа *Босанска вила*, год. 12, бр. 1, 1897. (<http://digital.nub.rs/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=d-01000-00---off-0period--00-1----0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-srZz-bhZz-cyr-50---20-home---00-3-1-00-0--4--0-0-11-10-0utfZz-8-00&a=d&c=period&cl=CL1.1.12>) 18. 1. 2017;
Репродукција је измењена за потребе рада
(извучена је само вињета)

слободи, чиме су ове представе често добијале пропагандни карактер. Оне су овде заштитнице српског народа, предводнице у боју, најављују промене и предвиђају слободну и светлију будућност. Та њихова склоност ка борби, слободи и предвиђању будућих догађаја у складу је са функцијама виле као митолошког бића описаног и у народним песмама, које учествује са јунацима у боју, негује ратнике,¹⁴ предвиђа им судбину и више од свега воли слободу.

Средства визуелне културе била су, због своје масовне производње и доступности, најпогоднија за ширење одређене пропаганде, те су илустрације у часописима, а посебно насловне стране,

биле идеална прилика за изражавање и промовисање националних идеја. Насловница часописа *Немања* требало је тако, кроз низ познатих симбола, да још једном подсети на значај средњовековне државе Немањичке и као пропагандни визуелни материјал читаоцима и јавности уопште као циљ предочи коначно ослобођење српског народа у XIX веку.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛДАЧИЋ, Дејан. *О вилама у народним баладама*. Пројекат Растко (АЛДАЧИЋ, Dejan. *O vilama u narodnim baladama*. Projekat Rastko), објављено: 14. 7. 2007. <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/10032>> 18. 1. 2017.
- ASMAN, Alaida. *Rad na nacionalnom pamćenju: kratka istorija nemačke ideje obrazovanja*. Zemun: Biblioteka XX vek, 2002.
- БАНДИЋ, Душан. *Народна религија Срба у 100 њојмова*. Београд: Нолит (BANDIĆ, Dušan. *Narodna religija Srba u 100 pojmov*). Beograd: Nolit, 2004.
- BOWN, Nicola. *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature*. Cambridge University Press, 2001.
- БОСАНСКА ВИЛА (*BOSANSKA VILA*). 1885, год. I, бр. 1; 1890, год. V, бр. 1; 1897, год. XII, бр. 1; 1898, год. XIII, бр. 3; 1912, год. XXVII, бр. 1; 1914, год. XXIX, бр. 1–6. Народна библиотека Републике Српске – дигитална библиотека. <<http://digital.nub.rs/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=d-01000-00---off-0period--00-1----0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-srZz-bhZz-cyr-50---20-home---00-3-1-00-0--4--0-0-11-10-0utfZz-8-00&a=d&c=period&cl=CL1.1.12>> 18. 1. 2017.
- VASILJEV, Spasoje. *Slovenska mitologija*. Beograd: Velvet, 1996.
- WOOD, Christopher. *Fairies in Victorian Art*. Antique Collectors Club, 2000/2007.
- WHITE TRIMPE, Pamela, Charlotte Gere, Jeremy Maas (ed.), Jane Martineau. *Victorian Fairy Painting*. Merrell Publishers, 2000.
- DAVIDSON, Hilda R. Ellis. *Gods and Myths of Northern Europe*. Penguin books, 1990.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. *Већштина и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд: Народна библиотека Србије (ЂОРЂЕВИЋ, Tihomir R. *Veštica i vila u našem narodnom verovanju i predanju*). Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 1989.

¹⁴ Занимљиво је Нодилово поређење виле са Косовком девојком у функцији неговатељице, блиској валкирији (Нодило 2003: 274).

- ZAMAROVSKI, Vojtjeh. *Junaci antičkih mitova*. Beograd: Alnari, 2002.
- ЗЕЧЕВИЋ, Слободан. *Митска бића српских предања*. Београд: Службени гласник (ZEČEVIĆ, Slobodan. *Mitska bića srpskih predanja*. Beograd: Službeni glasnik), 2008.
- ЈАВОР: лист за забаву, поуку и књижевност (ЈАВОР: list za zabavu, pouku i književnost) 1886.
- ЈАНЦ, Загорка. „Француска сецесија и Алфонс Муха у српским часописима почетком XX века.” *Зборник Народног музеја* (JANC, Zagorka. „Francuska secesija i Alfons Muha u srpskim časopisima početkom XX века.” *Zbornik Narodnog muzeja* XII-2 (1985): 45–47.
- ЈЕВТОВИЋ, Мила. „Споменик Карађорђу Пашка Вучетића.” *Наслеђе* бр. 3 (ЈЕВТОВИЋ, Mila. „Spomenik Karađorđu Paška Vučetića.” *Nasleđe* br. 3 (2001): 181–191.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. *Ђока Јовановић*. Нови Сад: Галерија Матице српске (JOVANOVIĆ, Miodrag. *Doka Jovanović*. Novi Sad: Galerija Matice Srpske), 2005.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. I: у којој су различне женске пјесме. Београд: Просвета (KARADŽIĆ, Vuk Stefanović. *Srpske narodne pjesme*, Knj. I: u kojoj su različne ženske pjesme. Beograd: Prosveta), 1969.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. II: у којој су пјесме јуначке најстарије. Београд: Просвета (KARADŽIĆ, Vuk Stefanović. *Srpske narodne pjesme*. Knj. II: u kojoj su pjesme junačke najstarije. Beograd: Prosveta), 1985.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српски рјечник : исјумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч (KARADŽIĆ, Vuk Stefanović. *Srpski rječnik : istumačen njemačkim i latinskim riječima*. Beč), 1852. (електронска верзија, Библиотека Матице српске) <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/1255>> 18. 1. 2017.
- КРАУТ, Вања. „Сценографи Народног позоришта у Београду до 1914.” *Годишњак града Београда* (KRAUT, Vanja. „Scenografi Narodnog pozorišta u Beogradu do 1914.” *Godišnjak grada Beograda*) XIV (1967).
- КУЛИШИЋ, Шпиро, Петар Петровић, Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит (KULIŠIĆ, Špiro, Petar Petrović, Nikola Pantelić. *Srpski mitološki rečnik*. Beograd: Nolit), 1970.
- КУСОВАЦ, Никола, Милена Врбашки, Вера Грујић, Вања Краут. *Стеван Тодоровић: 1832–1925*. Београд: Народни музеј, Нови Сад: Галерија Матице српске (KUSOVAC, Nikola, Milena Vrbaški, Vera Grujić, Vanja Kraut. *Stevan Todorović: 1832–1925*. Beograd: Narodni muzej, Novi Sad: Galerija Matice Srpske), 2002.
- ЛЕЏЕ, Луј. *Slovenska mitologija*. Nova Pazova: Bonart, 2003.
- МАРЕТЋ, Tomislav. *Naša narodna epika*. Beograd: Nolit, 1966.
- 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 (MAKULJEVIĆ, Nenad. *Umetnost i nacionalna ideja u 19. veku: sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2006.
- МАРКОВИЋ, Катарина. *Представе виле у викторијанском сликарству*. Дипломски рад. Библиотека Одељења за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, сигн: 2141. Београд (MARKOVIĆ, Katarina. *Predstave vila u viktorijskom slikarstvu*. Diplomski rad. Biblioteka Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, sign: 2141. Beograd), 2005.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Косовски бој у ликовним уметностима*. СКЗ: Београд (MEDAKOVIĆ, Dejan. *Kosovski boj u likovnim umetnostima*. SKZ: Beograd), 1990.
- МИЛОВАНОВИЋ, Olga. „Pozorišne vizije Steve Todorovića.” *Teatron* br. 100 (1997). <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/teatron/100/d5/show_html?stdlang=gb> 18.01.2017.
- МИШИЋ, Снежана. *Култи Бранка Радичевића у српској визуелној култури крајем 19. века*. Нови Сад: Галерија Матице српске (MIŠIĆ, Snežana. *Kult Branka Radičevića u srpskoj vizuelnoj kulturi krajem 19. века*. Novi Sad: Galerija Matice Srpske), 2009.
- НЕВЕН: чика Јовин лист год. V, бр. 19 (NEVEN: čika Jovin list god. V, br. 19), (1884).
- НЕМАЊА: илустрован лист за поуку и забаву год. 1, бр. 1 (јули) (NEMANJA: ilustrovan list za pouku i zabavu god. 1, br. 1 (juli)) 1887.
- НОДИО, Natko. *Stara vjera Srba i Hrvata*. Beograd: MVTС, 2003.
- ПЕТРОВИЋ, Сретен. *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*. Београд: Народна књига, Алфа, Невен (PETROVIĆ, Sreten. *Srpska mitologija: u verovanju, običajima i ritualu*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa, Neven), 2004.

- РАДУЛОВИЋ, Немања. „О стилским особеностима бајке на примеру приказа лепоте.” у: *Српско усмено стваралаштво*. Књ. 3. Београд: Институт за књижевност и уметност (RADULOVIĆ, Nemanja. „O stilskim особенostima bajke na primeru prikaza lepote.” у: *Srpsko usmeno stvaralaštvo*. Knj. 3. Beograd: Institut za književnost i umetnost), 2008.
- РАДУЛОВИЋ, Немања. *Слика светла у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност (RADULOVIĆ, Nemanja. *Slika sveta u srpskim narodnim bajkama*. Beograd: Institut za književnost i umetnost), 2009.
- РУВАРАЦ, Иларион. „Хронолошка питања – о времену битке на Марици, смрти краља Вукашина и смрти цара Уроша.” у: *Зборник Илариона Руварца: одабрани историјски радови I*. Београд: Српска краљевска академија (RUVARAC, Ilarion. „Hronološka pitanja – o vremenu bitke na Marici, smrti kralja Vukašina i smrti cara Uroša.” у: *Zbornik Ilariona Ruvarca: odabrani istoriski radovi I*. Beograd: Srpska kraljevska akademija), 1934.
- СИМИЋ, Ненад. *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку*. Рукопис докторске дисертације (Универзитетска библиотека Светозар Марковић – Београд, сигн: M RD 92), Београд (SIMIĆ, Nenad. *Odnos između srpske književnosti i slikarstva u XIX veku*. Rukopis doktorske disertacije (Univerzitetska biblioteka Svetozar Marković – Beograd, sign: M RD 92), Beograd), 1955.
- СКВАЈЕР, Čarls. *Keltski mitovi i legende: epska poezija i proza*. Београд: Esotheria, 2005.
- СРБАДИЈА: илустриран лист за забаву и поуку год. 2, св. 6 (SRBADIJA: ilustrovan list za zabavu i pouku god. 2, sv. 6), (1876).
- СРЕЈОВИЋ, Драгослав, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга (SREJOVIĆ, Dragoslav, Aleksandrina Cermanović-Kuzmanović. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1979.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Гуслар као симболична фигура српског националног певача”. *Зборник Народног музеја – историја уметности* (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. „Guslar kao simbolična figura srpskog nacionalnog pevača”. *Zbornik Narodnog muzeja – istorija umetnosti*), XVII/2 (2004).
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Празничне представе Јована Стерије Поповића и репрезентативна култура кнеза Александра Карађорђевића.” *Сцена: часопис за позоришну уметност* бр. 1, год. XLII (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. „Praznične predstave Jovana Sterije Popovića i reprezentativna kultura kneza Aleksandra Karadorđevića.” *Scena: časopis za pozorišnu umetnost* br. 1, god. XLII (2006) <<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena106/26.htm>> 18. 1. 2017.
- ТОЛСТОЈ, Светлана М., Љубинко Раденковић (ур.). *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Београд: Zepter Book World (TOLSTOJ, Svetlana M., Ljubinko Radenковић (ur.). *Slovenska mitologija: enciklopedijski rečnik*. Beograd: Zepter Book World), 2001.
- ТРАЈКОВ, Jasmina. „Branko i vila: vizuelna kultura i kult nacionalnog heroja.” *Kultura* br. 131 (2011): 123–133. The Victorian Web: Literature, History and Culture in the age of Victoria <<http://www.victorianweb.org/victorian/painting/fairy/ras1.html>> 18. 1. 2017.
- HARRIS, Jason Marc. *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*. Aldershot: Ashgate, 2008. (електронско издање).
- НОВСВОМ, Erik. „Masovna proizvodnja tradicija.” у: *Izmišljanje tradicije*. Zemun: Biblioteka XX vek, 2011.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *О врховном богу у старој српској религији*. Београд: Српска књижевна задруга (ČAJKANOVIĆ, Veselin. *O vrhovnom bogu u staroj srpskoj religiji*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1994.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Стара српска религија и митологија*. Београд: Српска књижевна задруга (ČAJKANOVIĆ, Veselin. *Stara srpska religija i mitologija*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1994.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Београд: Српска књижевна задруга (ČAJKANOVIĆ, Veselin. *Studije iz srpske religije i folklor 1910–1924*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1994.
- ШАУЛИЋ, Јелена. „Заглавље Босанске виле – рад Алфонса Мухе.” *Зборник за ликовне уметности МС* (ŠAULIĆ, Jelena. „Zaglavlje Bosanske vile – rad Alfonsa Muhe.” *Zbornik za likovne umetnosti MS*) 19 (1982).

Ana M. Samardžić

MOTIVE OF A FAIRY BETWEEN CLASSICAL AND NATIONAL
SYMBOLIC FIGURE IN NINETEENTH CENTURY SERBIAN ART:
COVER OF *NEMANJA* MAGAZINE FROM 1887

Summary

Nemanja – the illustrated magazine for moral and amusement (Немања: илустриран лист за поуку и забаву) was being published in Vienna from June to August, 1887. The cover made by V. Đ. Petrović, a Viennese Academy student of Serbian origin, presents one of many depictions of a fairy with dual importance in Serbian nineteenth-century art. Central figures of the composition are a fairy and a minstrel, both placed in Serbian medieval environment with Studenica monastery in the background, and with weapons, a cross, and books, as symbols of the war and peace in the foreground. Around them there are postcards of the cities which once belonged to Serbian medieval state or where Serbian people lived, while there is a coat of arms of the Nemanjić dynasty above them. On the one hand, representation of fairy as a mythological creature has a classical role of personified figure of muse, while on the other hand she stands for a certain patriotic motive. The fairy is inspiration for the national minstrel and as such may be recognized as a classical model helping the artist to create. However, her iconography together with the whole ambient indicates that she has a task to glorify national poets and Serbian history. With these combined functions of the fairy, which were not always recognizable, cover of this magazine presents a representative illustration and also an example of a highly successful allegorical apotheosis, which aimed to promote Serbian national ideas in the nineteenth century.

Keywords: fairy, allegorical personification, muse, symbolic figure of the nation, *Nemanja – the illustrated magazine for moral and amusement*.

ЈОВАНА М. НИКОЛИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, докторанд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Митолошке теме у сликарству Гистава Мороа

САЖЕТАК: Гистав Моро је француски сликар симболизма који је стварао у другој половини XIX века. Теме и мотиви његових слика превасходно су преузети из античке историје и митологије. У његовом раду често се среће мотив хероја, којем Моро даје различита значења и тумачења. Подједнако заступљени су и њему супротан, мотив антихероја, или њихово сучељавање на истој слици. Супротности људског духа, интелекта и нагона, вера у идеал и тумачење односа полова у духу су сликарства симболизма и културног миљеа у којем је Моро стварао. Ове идеје приказане су античким јунацима и илустрацијама митова, којима сликар прилази на нов и јединствен начин, често приказујући мање познате аспекте мита и усложњавајући њихову симболику. Тумачењем митова старог света Моро је исказивао лична размишљања али и опште културне токове друштва у којем је стварао.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Гистав Моро, антика, мит, симболизам, херој и антихерој.

ИНТЕРЕСОВАЊЕ ЗА АНТИКУ И МИТ

Античко наслеђе присутно је у западноевропској култури, са мањим или већим интензитетом, одувек. И током средњег века, а посебно у периоду ренесансе и барока, античке теме биле су присутне у уметности и визуелној култури Европе (HALL 2005: 4, 17–20; MARTINDALE, THOMAS 2006: 4–5; Брајовић 2009: 16–17). У епохи просветитељства формира се хуманистички образовни идеал, утемељен на оживљавању антике и духа хуманизма (MARTINDALE, THOMAS 2006: 4–5). Античко наслеђе било је темељ просвете и културе краја XVIII и целог XIX века (КЕРЕТЗИС 2011: 292–293; DONKIE 2011: 147–148; REVSNER 1940: 152; БАБИЋ 2008: 13–20). Познавање античке културе, књижевности и уметности постало је незаобилазно не само за уметнике и научнике већ за сваког образованог грађанина (КРАШЕВАЦ 2013: 9).

Крајем XVIII века формира се неокласицизам, уметнички стил који се заснива на античкој култури и естетици, који ће остати доминантан стил свих европских академија

* joalnikol@yahoo.co.uk

током XIX века (DURO 2000: 133–135; PEVSNER 1940: 140, 148). У сликарству, класицизам највећу пажњу посвећује управо јунацима и догађајима из античке историје и митологије (KONLE 2006: 76–77; DURO 2000: 134–135). Уметници који се формирају на ликовним академијама у XIX веку широм Европе били су окружени антиком. Школовање је запо­чињало цртањем према античким моделима, а академско сликарство темељило се на добром познавању формалних законитости и иконографских тема и мотива античке уметности (KRAŠEVAC 2012: 136; PEVSNER 1940: 220).

И симболизам, уметнички правац који настаје као реакција на реализам, користи мит као основу за тумачење исонских психолошких стања, архетипских јунака и подвига (FACOS 2009; JULLIAN 1977; GRIGORIAN 2009; GERKENS 2012; MCGUINNESS 2000). Антички мотиви полако губе морализаторску функцију коју су имали почетком века на делима сликара неокласицизма, те крајем века добијају нову естетску намену (KERETZIS 2011: 294–301; VU-GRINEC 2013: 19). Оваквом културном миљеу припадао је и Гистав Моро (Gustave Moreau).

Гистав Моро је француски сликар чији је опус настао у другој половини XIX века (MATHIEU 2010; COOKE 2014). Називао је себе историјским сликаром, али се по одабиру и начину интерпретације мотива може сврстати у сликаре симболизма. Теме и мотиве својих слика налази превасходно у античкој митологији, затим хришћанској историји и легендама Оријента. Митови старог света су полазна тачка за исказивање Мороових личних размишљања али и општих културних токова друштва у којем је стварао. На његовим сликама преплићу се хероји античке митологије, архетипске личности, снови, страхови, неурозе, трансцендентне појаве. Синкретизам тема и личности преузетих из литературе или митологије једна је од главних одлика његовог дела. Моро је био велики познавалац антике, изузетно школован; осим ликовних уметности добро је познавао и филозофију, историју, књижевност и езотерију.

Моро је рано дошао у контакт са античким темама и естетиком. Његов отац био је архитекта, имућан и добро образован, и преузео је образовање свог сина на себе. Упознао га је са античким канонима и литературом (MATHIEU 2010: 13) па је Моро одрастао окружен антиком.¹

Године 1857, након напуштања Академије, Моро ће отпутовати у Рим. Рим је захваљујући својој античкој прошлости и мноштву руина и ископина већ током XIX века постао омиљена туристичка дестинација образованих грађана Западне Европе (БРАЈОВИЋ 2015: 15–17) а уметници су сматрали обавезом да га посете, бар једном током живота (HALL 2005: 4; DURO 2000: 135–141). Велику пажњу Моро ће посветити и проучавању Помпеја и Херкуланума² чија га је уметност фасцинирала и где је направио мноштво скица које ће касније користити као предлошке (MATHIEU 2010: 181). У Париз се враћа испуњен осећањем класичног и узвишеног. Многе митолошке теме које ће наредних година доминирати његовим радом добиле су своје прве скице током овог путовања (MATHIEU 2010: 23, 44–55). Моро је у додиру са античком уметношћу коју је сусрео на њеном изворном подручју започео промишљања о митовима и херојима старог века, као и њиховом месту

¹ За седми рођендан Моро је добио од оца књигу – велики том који је садржао превод Овидијевих *Метаморфоза*, дела Дантеа и познатих античких писаца. Ова књига постаће један од темеља Мороових митолошких композиција, често ће јој се враћати и у њој тражити инспирацију (MATHIEU 2010: 14).

² О великом значају који су Помпеја и Херкуланум имали за уметнике и интелектуалце XIX века вид. у: БРАЈОВИЋ 2015: 203–211, 236.

у савременом свету. То је било управо оно што се од студената Академије очекивало – да есенцију античког преточе у сопствени стил, да је изразе у свом времену и културном окружењу (DURO 2000: 134, 138).

СИМБОЛИЗАМ НА ТРАДИЦИЈИ АНТИКЕ

Са добрим познавањем традиције и митологије, историјског сликарства и хришћанске иконографије, али одлазећи корак даље, Гистав Моро је створио нову врсту мистериозне слике налик на сан те је његово сликарство увек више од програмског (McGUINNESS 2000: 140). Његове слике су двосмислене и загонетне а симболи нису увек повезани на логичан или очекиван начин. Визуелно поље презасићено је детаљима који се морају пажљиво посматрати. Порука слике се проналази управо у трагању за њиховим смислом. Жудња за мистериозним и бизарним у знак револта друштву с краја века једна је од одлика уметности симболизма (GRIGORIAN 2009: 23). Моро није изузетак; и у сликарству и у својим списима инсистирао је на мистерији.³

Процват митолошких тема забележен је и у поезији парнасоваца и симболиста тог времена. И песници и сликари окрећу се идеалном свету лепоте, сна, енигме, бежећи на овај начин од прагматичне реалности свог времена. Мит није тема интересовања само симболиста већ је интересовање за њега у срцу европске културе с краја века (GRIGORIAN 2009: 34; KERETZIS 2011: 292–293; MARTINDALE, THOMAS 2006). Мит је, као специфичан људски феномен и концепт, био предмет многих студија и различитих теорија у касном XIX веку. Постаје главни проблем многих наука – антропологије, етнологије, социологије, психологије, књижевности (GRIGORIAN 2009: 34). У сликарству, Моро је пионир симболистичке употребе мита. Користи га да преко њега симболично представи херојске подвиге, страст, лепоту, монструозност – у њему се садржи есенција најразличитијих људских феномена и Моро вешто барата њеним спектром (Исто: 25).

За симболисте посебно је важна органска повезаност мита и сна. Мит је виђен као колективни сан цивилизације. Симболисти ће често користити митолошке наративе за исказивање личних визионарских снова, а то је случај и са Мороом. Он је у знак побуне против материјализма свог доба створио зачарани свет личних снова користећи се традиционалним елементима (Исто: 42). Сам је себе називао „кројачем снова” и овај надимак ће користити чак и каснији истраживачи када буду описивали његова дела. Савременици су га, из истих разлога, називали „сфингом сликарства” (Исто: 41).

Мороова уметност не може се сврстати у историјско сликарство, иако као основу користи митолошке наративе (GERMER, KOHLE 1986: 170–171). Уметник користи мит тумачећи га субјективно. Од делова митова и историје он склапа свој измаштани свет тежак за тумачење. Загонетке нису одлика класицизма у коме се мит користи у дидактичке или морализаторске сврхе (Исто: 113). Симболисти мит претварају у симбол, некадашњи људски подвиг сада је мотив душе, осећања, нагона, одређене врлине или мане. Један догађај из митологије користи се да би се преко њега приказало осећање које тим догађајем доминира (Исто: 257).

³ У писмима мајци говори о „недефинисаном и мистериозном карактеру дела, симболичном и у свему интимном представљању ствари које су ознака његовог талента” (McGUINNESS 2000).

СЛИКА ХЕРОЈА – ПОБЕДА НАД МАТЕРИЈАЛИЗМОМ МОДЕРНОГ ДОБА

Моро је говорио да је циљ његове уметности, али и уметности уопште, да прочисти и уздигне душу. Оно што га разликује од већине његових савременика је неприхватање песимистичког погледа на свет и непоколебљива вера у идеал. Мороов херој никада није самопопустљив. Тријумф духа над материјом једна је од главних тема његових представа хероја, попут Едипа, Јасона, Херакла, Орфеја. Тријумфом људи над митолошким бићима, чудовиштима и опасностима он представља херојство целог људског рода. Патња је племенита, јер је произишла из правичности, а жртва је симбол победе

духа над телом, материјом и инстинктом. Победу јунака Моро неретко истиче и употребом светлости – херој се налази у некој врсти ауре док из позадинске таме вребају разна чудовишта и немани (Исто: 72).

У његовом стваралаштву могу се препознати три врсте представе хероја – херој бунтовник, који се супротставља вишим силама и због тога бива кажњен, прогнани херој, који због своје непомирљивости са друштвом бива одбачен или сам одлази, и херој супротстављен свом архинепријатељу, у тренутку највећег искушења.

Примере бунтовних хероја можемо видети на сликама *Промејтеј* и *Фајейон* (MATHIEU 2010: 76, 106). Прометеј је представљен како херојски подноси казну, чиме се издиже изнад оних који га кажњавају. Моро му приписује моралну победу, победу ума над физичком снагом, и слободу од кривице која му даје сазнање да је учинио праву ствар. Сликарев синкретизам уочава се на самом Прометејевом лику којем даје одлике Христа, чиме је алудирано на мучеништво и жртву зарад добробити људског рода (GRIGORIAN 2009: 44).

За разлику од *Промејтеја* слика *Фајейон* (сл. 1) је слика хаоса. Није неobiчно да Моро одабере до тада не приказан тренутак неког мита, или чак



Сл. 1. Гистав Моро, *Фајейон*, акварел и оловка, Musee du Louvre, Departement des Arts Graphiques, Париз (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 106)

сцену која у званичном миту не постоји. Сликари који су се раније бавили темом Фајетона углавном су приказивали његов пад, али Моро представља драматичну сцену Фајетоновог зенита пре пада, коју наглашава запаљеним сунцем. Јунаку прете златни лав са неба и огромна змија која се издиже из земље, два чудовишта која се у миту о Фајетону не помињу (Исто). Ако се узме у обзир да је Фајетонов лет могао довести до истребљења цивилизације, ова два чудовишта могу се тумачити као небо и земља, и освета природе над оним ко се дрзнуо да мења њене законе. Представа је апокалиптична, што наглашава и умножавање небеских тела, још један мотив Мороових слика на којима преовладава идеја коначности (СООКЕ 2014: 116).

Обе слике, на различите начине, приказују људско одбијање ограничења која су наметнули богови и жељу да се превазиђу границе, тежњу коју Моро увек глорификује. У случају Фајетона он то ради самим симболом уништења – ватреним сунцем које око херојевог тела прави ауру светлости, у случају Прометеја – физичким поистовећивањем са Христом. Обе слике представљају сликареву веру у моћ човека да се издигне изнад природе, али и самог себе.

*

У Мороовој визији херој је бунтовник, кажњен од стране богова, али и надарен узвишеном ауром која симболише људску тежњу изван земаљског и материјалног ограничења. Ако умире страшном смрћу, његова непоколебљивост и жртва уврстиће га у ред оних који су вредни сећања читаве цивилизације. Други тип хероја је херој мученик, прогнаник, најчешће приказан као уметник. Идеју уметника Моро је исказивао ликом песника, користећи за то чувене песнике античке прошлости – Хесиода, Сапфо, или најчешће – Орфеја (Исто: 27–28).

Орфеј је био честа тема деветнаестовековне уметности и једна од централних митолошких личности којима су се бавили сликари симболизма. Орфеј постаје посебно важан јер је схваћен као доносилац цивилизације, један од хероја којима класична митологија даје улогу зачетника света који познајемо, заједно са Прометејем и Дедалом (KOSINSKI 1987: 10).

Прва Мороова слика, на којој је приказан овај антички песник, зове се *Орфеј* (сл. 2) и настала је 1865. године (MATHIEU 2010: 77). Догађај који Моро интерпретира је Орфејева смрт, али на слици доминира лик девојке која држи главу мртвог песника на лири. Ове сцене нема у званичном миту, у питању је интерпретација преузета из Овидијевих *Метаморфоза* (СООКЕ 2014: 61) где се говори како је глава раскомаданог песника испловила на обалу реке где ју је пронашла млада Трачанка и уз прикладне почасте сахранила (СООКЕ 2008: 406). Као и када приказује Фајетона, Моро бира мање познат тренутак да би преко њега описао трагичну судбину јунака. У тренутку када слика настаје, ово је потпуно нова и оригинална интерпретација теме.

Слика *Орфеј* садржи кључ херојског мита – уметник са божанским моћима комбинује херојски напор и мучеништво (GRIGORIAN 2009: 142). Уметник попут Орфеја не само да својим делом изазива најбоље у људској души, већ постаје и херојски модел за целу заједницу. „То смо ми, уметници-песници имагинације, сазрели за питања религије и



Сл. 2. Гистав Моро, *Орфеј*, уље на дрвету, 1865, Musee d'Orsay, Париз (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 77)

морала, који ћемо водити младе”, забележио је Моро неколико година након настанка слике (СООКЕ 2014: 27). Тиме он представља виши ниво херојства, не субјективни већ колективни хероизам (GRIGORIAN 2009: 185). Херој не тријумфује само над злом, он је и морално супериоран и одражава хуманистички морални идеал цивилизације (Исто: 235).

СЛИКА АНТИХЕРОЈА – ЗЛА ЖЕНА

Иако јунаке својих слика представља углавном као хероје који вођени снагом духа и врлином успевају да се изборе са сваком препреком, на одређеном броју слика Моро ће признати, сасвим у духу симболизма, да су велика дела понекад инспирисана мање узвишеним стварима.

Једна од главних тема Мороовог сликарства је зла жена – фигура која ће током XIX века постати централно и омиљено место многих уметника различитих вокација (FACOS 127–137; GERKENS 2012: 160). Мотив зле жене може се пратити у књижевности, песништву, позоришту и ликовним уметностима, али и даље од тога – у социолошким, политичким, медицинским манифестима. Доказивање слабости и инфериорности жене у односу на мушкарца било је велика тема XIX века, настало као реакција на све јачи талас феминизма

који се ширио Европом у другој половини века. Створен је тип жене која својом лепотом заводи и уништава мушкарца а потврде тога налажене су и у историјским и митолошким причама. Многе хероине старог света постаће иконе оваквог типа жене и неће заобићи ни Мороово стваралаштво. Честим представама лепотица које својом путеношћу омамљују и чине злодела, Моро представља наличје идеализованог света хероја у којем разум побеђује тело. У приказима жена, на Мороовим сликама, разум губи пред снагом примарног инстинкта, жеље, магије и неоспориве моћи женске лепоте.

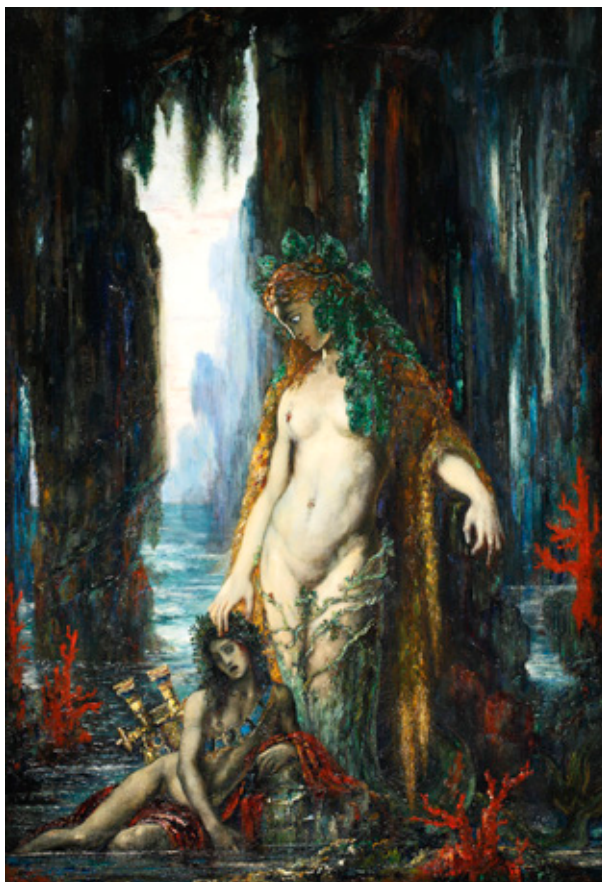
Типична представа зле жене у Мороовом сликарству је слика сирене. На слици *Песник и сирена* (сл. 3) драматичност је постигнута и пропорцијама фигура (MATHIEU 2010: 160).

У односу на песника сирена је много већа, доминира над њим величином свог тела и гестом хватања за косу. Песниково лице изражава гримасу бола. Сирена је овде приказана као мучитељка, међутим, монструозност њеног чина није у складу са лепотом њеног тела. Моро и у овом случају одступа од литерарног предлошка, јер су сирене у античкој митологији описане као чудовишни хибриди жена и птица, које заводе својим гласовима али не и телом. Ипак, Мороова сирена је изузетно еротизована.

Као митска личност која заводи и одводи мушкарце у пропаст, сирена је често била симбол искушења а у периоду симболизма изједначава се са фаталном чаробницом (GRIGORIAN 2009: 51). У том периоду она почиње да се приказује као жена, без хибридних асоцијација, а њена монструозност лежи искључиво у њеној лепоти. Сирене представљају вечну женственост, најфасцинантнија и најмагичнија бића. Еротско је чест потенцијал симболистичких слика. Њихова идеја је да физичка лепота рефлектује несвесно, фантазије и жеље (JULLIAN 1977: 10). У том би случају сирена приказана као савршена лепотица била заправо одраз наших скривених сексуалних жеља.

Скривена опасност приказана је и на неколико слика које се баве фаталним женама старог света које нису заводиле искључиво својом чулношћу. Једна од категорија зле жене је и чаробница, или вештица, која осим тела поседује и натприродне моћи и у некој је вези са природом, вишим силама или божанствима.

Веома је необична Мороова слика *Јасон* (сл. 4), на којој су представљени Јасон и Медеја, заједно, и то у тренутку његовог тријумфа над непријатељем (MATHIEU 2010: 71). Још једном је Моро отишао даље од званичног мита и приказао љубавни пар у сцени која никада није ни записана ни интерпретирана на овај начин. Претпоставља се да је идеја њиховог заједништва у тренутку Јасонове победе страст која инспирише хероја и помаже му у победи. Али Медеја је фатална чаробница и њена рука која почива на Јасоновом рамену наслућује контролу жене над својим сапутником. Ипак, Моро их приказује



Сл. 3. Гистав Моро, *Песник и сирена*, уље на платну, 1893, Collection Hiroshi Matsuo, Јапан (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 160)



Сл. 4. Гистав Моро, *Јасон*, уље на платну, 1865, Musee d'Orsay, Париз (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 71)

у тренутку тријумфа, када још увек нису починили своје злочине и када наступају заједно, као пар који на својој страни има снагу љубави (GRIGORIAN 2009: 49).

Најпознатија фатална жена европске културе свакако је Јелена Тројанска. Моро је представља на неколико слика (MATHIEU 2010: 128). Иако је познаваоцима античког мита јасно да је у питању приказ жене чија је физичка лепота „покренула стотине бродова”, на Мороовим сликама не потенцира се лепота њеног тела. Она је централна фигура, представљена како стоји и гледа право у посматрача, орнаментисана попут идола или божанства. У њеној фигури не преовладава пуко телесно искушење. Моро јој у руку ставља цвет, јер осим што је Парисова љубавница, она је и полубогиња, ћерка Зевса и Леде, чаробница са моћима над вегетацијом и плодношћу. Савременици су у њој видели нешто неодољиво и демонско (GRIGORIAN 2009: 59).

Неодољиво и демонско били су атрибути често приписивани хероинама многих уметничких дела током XIX века. Иако у свом раду или списима Моро никада није исказивао мизогинистичке ставове, мора се приметити да је слику антихероја стварао на женским ликовима античке митологије (GERKENS 2012: 160), супротстављајући тако магијске моћи и чулност одлучности ума и духа хероја.

МОДЕРНИЗАЦИЈА И ТРАНСФОРМАЦИЈА МИТА – СУКОБ ИНТЕЛЕКТА И НАГОНА, ДУАЛИТЕТ ЉУДСКЕ ПРИРОДЕ

Још једна честа тема Мороових слика које се баве античком митологијом је управо супротстављање хероја и антихероја. Ове слике говоре како о супротностима и сукобљавању два типа личности, тако и о сукобима унутар сваког појединца, тј. константној

борби две силе које се сударају у човеку – разуму и емоцији, духу и инстинкту. Дуалитет људске природе, који Моро неретко истиче, једна је од веома честих идеја симболистичке уметности и мисли тог времена. Два јунака слике посматрачу нуде простор за размишљање о супротстављеним личностима или дуализму који постоји у свакоме од нас. Херојска хуманост и монструозна анималност приказани су као борба духа и материје (Исто: 47).

Овакво тумачење у складу је са Ничеовим идејама о дионизијском и аполонијском у човеку које су постале изузетно популарне крајем XIX века. Као и многи савременици, Ниче, али и Моро, веровали су да у њихово време у људима преовладава дионизијско (FACOS 2009: 52). Међутим, за разлику од својих савременика, Моро се никада није предомислио у својој жељи да уметношћу исцељује и васпитава свет.

Када жели да прикаже тријумф хероја, Моро га углавном обасјава светлошћу, док непријатеља оставља у позадинској тами. То није случај са сликама попут *Едија и Сфинге*, *Херакла и Лернејске Хидре* или *Кенџаура који носи мртвог ђесника*. На сликама где су опречни карактери супротстављени један другом, оба актера су подједнако истакнута. Драматичност дела не треба тражити у победи хероја већ у његовом сукобу.

Можда најексплицитнија слика са тематиком дуалне људске природе је слика која је Мороу донела велику славу и популарност – *Едиј и Сфинга* (сл. 5). На њој Моро понавља идеју фаталне жене-звери, која заводи Едипа и зарива своје канце у њега. Сфинга је током XIX века постала једна од архетипских фигура фаталне жене и као мотив често је коришћена у сликарству симболизма (Исто: 133–137). Ипак, њена снага и моћ не леже искључиво



Сл. 5. Гистав Моро, *Едиј и Сфинга*, уље на платну, 1864, Metropolitan Museum of Art New York (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 69)

у телесном, као код осталих лепотица које Моро слика. Сфинга је уз то и жена-загонетка коју херој мора да реши ако жели да настави свој пут. На другој Мороовој слици која се бави истим јунацима, *Едиј њујнић* (MATHIEU 2010: 141), под ногама ове звери могу се видети тела оних који нису успели да је надмудре. Интелектуална игра, заједно са еротичношћу тела, удвостручује улог и Едипове шансе за победу су још мање. Осим одуџања телесном, које је до сада Моро представљао победом ума над страшћу, јунак мора победити и у интелектуалној игри. Издигнути се ван телесног Едипу није довољно јер је наишао на противницу која му се супротставља на свим нивоима. Посматрајући слику *Едиј и Сфинга*, видимо два равноправна јунака, конфронтирана у загонетној игри завођења и надмудривања. Једно је мит, прича из прошлости чији завршетак знамо, залог Едипове победе.

Слично Едипу, Моро и Херкула приказује у неколико подвига – са Лернејском Хидром, Немејским лавом и Стимфалским птицама. Херој је поново представљен у тренутку суочавања са непријатељем, када су шансе за победу једнаке, или чак веће на страни чудовишта. На слици *Херкул на језеру Сџимфал* Моро приказује детаљ којег нема у миту – птицама даје главе лепотица, типичан знак искушења хероја. Ово је веома ретко приказивана епизода из серије Херкулових подухвата, али се претпоставља да је Моро имао на уму Дирерово (Albrecht Dürer) дело, где птице такође имају женске атрибуте, мада су ближе харпијама него лепотицама (GRIGORIAN 2009: 47).

Може се претпоставити да Моро није веровао у победу духа над телом њиховим пуким сукобљавањем, већ превазилажењем искушења која нас током живота чекају на оба нивоа. Представљајући хероја у самом зачетку сукоба, Моро оставља посматрачу да размисли о могућим исходима, што је још један знак његове вере у снагу и исправност људског рода.

Искушења света хероја и њиховог суочавања са непријатељем, али и самим собом, Моро коначно мири на слици *Кентаур носи мртвог јесника*. Узрок песникове смрти није видљив, а песник је више жртва него херој. Слика његове смрти је слика бескомпромисног страдања за идеју и уметност. Његовој узвишеној мисији супротстављен је кентаур. У митологији, кентаури су виђени као екстремно дивљи и самозадовољни, контрасила цивилизацији (STEWART 1977: 7). Њима је пружена могућност да упознају природу света и законе живота боље од осталих, зато што су искусили више него што ће човек, који се придржава закона, икада моћи. Због своје двојне природе они у себи спајају и људско и животињско, а песникова смрт у рукама кентаура може се посматрати и као коначно помирење ова два принципа. Ни песник ни кентаур нису препознати као специфични митолошки јунаци, већ су обојица концепти две супротстављене идеје, чије симболе Моро налази у античкој традицији (İNDIRKAŞ 2010: 73).

*

Митолошке представе Гистава Мороа настале су на добром познавању и великом поштовању антике, коју сликар препознаје као почетну тачку европске културе и уметности, и из које црпи инспирацију. Ипак, он одлази и корак даље, тумачећи мит у кључу свог доба и сликарства симболизма, трансформишући га у нови симбол који значење открива тек у заједници и клими у којој ствара.

Прикази хероја и антихероја, посебно њихово сукобљавање, одговарају на питања о дуалитету и комплексности људске душе, судбине и историје, којима су се бавили многи уметници, али и научници тог доба. У њиховим приказима Моро сликарство започето на традицији антике одводи корак даље и представљени мит тумачи на начин својствен крају XIX века и сликарству симболизма. Антички херој је непоколебљив и као такав он даје пример савременом посматрачу. Интелект и дух су врлине које не застаревају, већ опстају и трају кроз све периоде. Њима супротстављен је инстинкт, који Моро поистовећује са лукавошћу, еротиком и магијом, и чију моћ приписује женама. Женски митолошки јунаци Мороових слика најчешће су лепотице које својом чулношћу одводе мушкарца у патњу и смрт.

Оно што овог сликара издваја од већине његових савременика је вечита и непоколебљива вера у идеал, у снагу уметности, врлине и истине и моћ људског рода. Препознавши херојско у људском, Моро античког хероја представља као човека, а целом људском роду, сразмерно томе, даје потенцијал херојског.

Гистав Моро је уметник који је успео да помири поштовање традиције и непревазиђеност мита као објашњења за дубоке људске страсти, са модерним сагледавањем човека суоченог са животом крајем века и великим променама које је он донео. Том друштву је и сам припадао али је у себи садржао и инстинкт визионара непомиреног са датошћу света у којем живи и ствара.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАБИЋ, Сташа. *Грци и другји*. Суботица: Clio, 2008.
- БРАЈОВИЋ, Саша. *Ренесансно сојсџиво и њорџреџ*. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2009.
- BRAJOVIĆ, Saša. *Njegoševo veliko putovanje, meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: Crnogorska Akademija nauka i umjetnosti, 2015.
- VUGRINEC, Petra. „Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne.” u: *Alegorija i arkadija; antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe. Zagreb, 2013.
- GERKENS, Dorothee. “The decadence and demonism of the self, French and Belgian Symbolism.” in: *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*. Roland Borgards (ed.). Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2012.
- GERMER, Stephan, Hubertus Khole. “From the theatrical to the aesthetic hero: on the privatization of the idea of virtue in David’s *Brutus* and *Sabines*.” *Art History* Vol. 9 No. 2 (June 1986).
- GRIGORIAN, Natasha. *European Symbolism in search of myth*. New York: Oxford, 2009.
- DONKE, Martin. “Handbuch oder Roman? Alternative modi der Antikedarstellung bei dem Altertumswissenschaftler Wilhelm Adolph Becker.” in: *Imaginatio und Evident; Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Osterkamp, Ernst and Torsten Valk (ed.). Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011.
- DORRA, Henri. *Symbolist art theories*. London, 1994.
- DURO, Paul. “The lure of Rome: the academic copy and the *Academie de France* in the nineteenth century.” in: CARDOSO, Raphael, Colin Trodd (ed.). *Art and Academy in the nineteenth century*. Manchester university press, 2000.
- İNDIRKAŞ, Zühre. “The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings.” *Synergies Turquie* 3 (2010): 69–78.
- JULLIAN, Philippe. *The Symbolists*. Oxford: Phaidon press, 1977.
- KEPETZIS, Ekaterini. “Transformationen der Phryne. Jean-Leon Geromes antikische Gattungshybriden zwischen Missverständnis und Provokation.” in: OSTERKAMP, Ernst, Torsten Valk (ed.). *Imaginatio und Evident; Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011.

- KOHLÉ, Hubertus. "The road from Rome to Paris: The birth of Modern Neoclassicism." in: Jacques Louis David. *New perspectives*. Newark 2006, 71–80.
- KOSINSKI, Dorothy M. "Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism." *Art Journal* Vol. 46, No. 1 (1987): 9–14.
- KRAŠEVAC, Irena. "Recepcija antike u slikarstvu hrvatske moderne." u: *Metamorfoze mita, mitologija u umjetnosti od srednjeg veka do moderne*. Zbornik radova zanatstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića”. Zagreb, 2012.
- KRAŠEVAC, Irena. „Antički žanr u umetnosti 19. stoljeća.” u: *Alegorija i arkadija; antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe. Zagreb, 2013.
- COOKE, Peter. "Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting." *The Art Bulletin* Vol. 90, No. 3 (2008): 394–416.
- COOKE, Peter. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*. Yale university press, 2014.
- MATHIEU, Pierre-Louis. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*. Paris: ACR PocheCouleur, 2010.
- MCGUINNESS, Patrick. *Symbolism, Decadence and the 'Fin de Siècle': French and European Perspectives*. University of Exeter Press, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academies of art, past and present*. Cambridge at the University Press, 1940.
- STEWART, Douglas J. "Falstaff the Centaur." *Shakespeare Quarterly* Vol. 28, No. 1 (1977): 5–21.
- FACOS, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Berkeley: UC Press, 2009.
- HALL, Marcia B. *Artistic centres of the Italian Renaissance: Rome*. Cambridge University Press, 2005.

Jovana M. Nikolić

MYTHOLOGICAL THEMES IN PAINTING OF GUSTAVE MOREAU

Summary

Mythological representations of Gustave Moreau were based on a wide knowledge and a great respect of ancient times, identified by the artist as the starting point of the European culture and art, and from which he drew the inspiration. However, he went a step further, interpreting the myth with regard to his time and symbolism in painting, and transforming it into a new symbol whose meaning was revealed only within the community and the climate in which it was created.

The triumph of men over mythological creatures, monsters and dangers, represents for Moreau the heroism of the whole human race. There can be recognized three types of heroes in his work – a hero rebel who opposes the higher powers, for which he is punished, exiled hero, who can not reconcile with society so he is rejected or he goes away, and the hero faced with his arch-enemy, in the moment of the greatest temptation.

In constant conflict with the hero is the anti-hero, which Moreau created on the base of female characters in ancient mythology. In this way, he confronted the magical powers and sensuality with the determination of mind and spirit. A typical anti-hero in his paintings was the beauty who seduces, tempts and leads to danger. This made the painter close to the phenomenon of the evil woman, popular in the arts and culture of the 19th century.

The juxtaposition of heroes and anti-heroes in the same painting, thus highlighting their differences, is also characteristic of Moreau's art. Using the myth, the painter speaks of the contrast between two types of personalities, as well as the conflicts within each individual – the struggle of reason against emotion, spirit against instinct. The dualism of human nature, heroic humanity and monstrous animality, was presented as a struggle between spirit and matter, in which the artist sometimes left the questions open to interpretation, but a belief in justice and truth can be seen in his entire work.

Keywords: Gustave Moreau, antiquity, myth, symbolism, hero and anti-hero.

MARIJA K. POKRAJAC

University of Belgrade, Faculty of Philosophy*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Danilo Vladisavljević: An architect at the turn of the 19th to 20th century

ABSTRACT: Danilo Vladisavljević belongs to the generation of architects who left a significant mark in Serbian architecture, at the turn of the 19th century, and who contributed to the representativeness of the Belgrade city core. After returning to Serbia from Munich, where he finished his studies, he designed many public and private buildings, independently and in collaboration with other architects. Despite the impressive opus, architectural historiography has not given sufficient attention to an architect Danilo Vladisavljević. Therefore, this paper aims to contextualize his architecture, and actualize his importance, in the framework of Serbian and European architectural heritage.

KEY WORDS: Danilo Vladisavljević, turn of the 19th century, Serbian architecture, style pluralism.

INTRODUCTION:

Primary sources for the study of architectural opus of Danilo Vladisavljević are his realized projects, but important role, in the study of his ideas, took project documentation, personal photos (Fig. 1) and archival materials¹ (Fig. 2). When it comes to secondary sources, it should be emphasized that there are no sistematized writings about this architect, except in newspaper articles and few historiographical reviews (НЕСТОРОВИЋ 1937; 1966; GORDIĆ 1973; BOGUNOVIĆ 2005; МАНЕВИЋ 2008; ЂУРИЋ-ЗАМОЛО 2011).

Despite the marginalization of an architect Danilo Vladisavljević in architectural historiography, it should be acknowledged the fact that he left an important mark on the Serbian architecture in transition period from the 19th to 20th century, when the architecture, but also the political, cultural and social issue of the whole Europe was at a significant crossroads. Simultaneously with the stylistic discontinuities, the urban cores were increasingly expanding, which was resulting from growing process of industrialization (LEFEVR 1974: 12). New citizens needed engineers, due to the expansion of industry, while engineers favored civil society

* marijak059@gmail.com

¹ Belgrade City Museum, UR_14740.



Fig. 1. Passport of Danilo Vladislavljević with his photo, BCM, Ur_14740-1.



Fig. 2. Passport of Danilo Vladislavljević, BCM, Ur_14740-2.

because it allowed them to show their skills. In cities, where the process of making citizenship, progressed more quickly, engineers become a respected members of this social stratum much easier, and increasingly employed in private offices. In Germany, on the other hand, the process of engineers gaining their social status flowed slowly, primarily because high technical schools had a lower ranking compared to universities (Трговчевић 2003: 158). For example, Munich Polytechnic, where Danilo Vladislavljević studied, did not received the rank of University until 1901 (Трговчевић 2003:170). When it comes to architectural influences, that Danilo Vladislavljević gained during his education in Munich, it should be noted that since 1810 academicism based on neo-Renaissance and neo-Baroque was the dominant stream, and that emerging of new style, popularly called “Jugendstil”, did not begin before 1892 (Басић 1985: 73).

When Art Nouveau architecture emerged in Serbia, under the influence of close cultural centers such as Vienna, Munich, Budapest and Prague, architects developed its national variation, striving to implement secession facade plastic at the basis performed according to principles of academicism (Кадиевић 2004: 53). Radical changes were made in the usage of architectural materials, which, in the first half of the 19th century were mostly made of natural materials. Industrial revolution changed this situation, and made materials made of iron much more available (Трактенберг 2006: 455–467).

THE LIFE PATH OF DANILO VLADISAVLJEVIĆ

Danilo Vladislavljević finished elementary school in Donji Milanovac,² two grades in Pančevo, the Realka in Belgrade in 1889, and later he went to study architecture in Munich.³

² Family Vladislavljević originates from Poreč, today known as Donji Milanovac. Lazar Vladislavljević (1818–1915), was a wealthy merchant and deputy of King Milan. He had five children, sons Danilo, Vladislav and Đorđe and daughters Danica and Anđelka. Danilo Vladislavljević was born on April 16. 1871 (Belgrade City Museum, Ur_14744).

³ At the Munich Polytechnic, Vladislavljević enrolled in the course of construction “Hochbau-Abteilung” in 1889/90, which he completed in 1894. This Information was obtained from Osganian Vanessa from the archives of the Technical University of Munich.

After returning to Belgrade in 1895, he began his collaboration with an engineer Milos Savčić, in whose office he worked until 1898 (КАДИЈЕВИЋ 2016: 38), when he was hired as an engineer in the Ministry of War. At the same year, he became a member of the Association of Serbian artist (*ПРОСВЕТНИ ГЛАСНИК* 12, 1898: 676). In 1899 he married Ljubica Mesarović,⁴ with whom he had three children.⁵ For the first-class architect he was elected in 1901 (*СЛУЖБЕНИ ВОЈНИ ЛИСТ* 54, 1901: 1108–1109), and the following year he has been awarded with the Order of St. Sava, fifth row (*СЛУЖБЕНИ ВОЈНИ ЛИСТ* 8, 1902: 131). Like most architects of that time, Danilo Vladislavljević took part in the “Fourth Art Exhibition” organized in Belgrade in 1912.⁶ At the exhibition he displayed the project of the Military Hospital in Belgrade, sketch of a barrack, and project for Surgical Pavilion (ПЕТКОВИЋ 1912: 452). When World War I⁷ began, Vladislavljević sent his wife and children to Thessalonica. After suffering horrors of the golgotha while crossing Albania, he joined them. Then, he sent his family to Nice and went to Corfu, after which he joined his family in Nice where he remained until 1918. In the meantime, he went to Paris as an engineer and forensic expert of Serbian government, in order to sum up the damage caused by the War (Belgrade City Museum, Ur_14744). The consequences of the War left a significant mark on Danilo Vladislavljević, and in 1921, he retired from the Ministry of War (*СЛУЖБЕНИ ВОЈНИ ЛИСТ* 10, 1921: 601). Nevertheless, he continued his activity in the Association of Engineers and Architects of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes.⁸ Danilo Vladislavljević died in 5 January 1923, and he was buried in the family tomb at the New Cemetery in Belgrade.⁹ Despite the premature death, he left behind an imposing number of architectural works.

THE ARCHITECTURAL OPUS OF DANILO VLADISAVLJEVIĆ

Architectural activity in Serbia, Danilo Vladislavljević began in cooperation with an engineer Miloš Savčić, in the “Engineering and the architectural office,”¹⁰ which was the holder of revolutionary ideas in architecture for that time in Serbia. It especially emphasized the usage of the “Herbst system” of reinforced concrete,¹¹ towards which architects of that time were skeptical, because they thought it was not durable enough. The work of Engineers office refers to the period before the War, when its archive was destroyed. Vladislavljević was

⁴ Ljubica Mesarović was the daughter of famous Belgrade merchant Kosta Mesarović. Vladislavljević met her at a charity ball organized by Queen Natalija in the Kalemegdan park (Belgrade City Museum, Ur_14744).

⁵ Danilo Vladislavljević had two sons, Vladislav and Lazar, and daughter Bela. Lazar, who became a doctor, was born in 1900, Vladislav who became an architect, was born in 1905, and the youngest was Bela who married the son of the procurator of the Traffic Bank Spasoje Barjaktarović (Belgrade City Museum, Ur_14744; МАКСИЋ 1995: 89–93; *ВРЕМЕ* 124: 2).

⁶ He was included in the committee’s work along with architects Andra Stevanović, Vladimir Petković, and Branko Tanazević (See: КАДИЈЕВИЋ 1997: 168).

⁷ Hereinafter “War”.

⁸ He was elected, in 1922, as the representative of the jury, during the announcement of the competition for the building of Ministry of Forests and Mines, and the following year he was elected as a delegate in the General Assembly of the Association (See: *ТЕХНИЧКИ ЛИСТ* 6, 1922: 62; 7, 1922: 75).

⁹ According to the statement of art historian at the New Cemetery in Belgrade, Violeta Obrenović.

¹⁰ Savčić established “Engineering office” with an architect Gaspar Becker, after he returned from studies in Munich in 1891 (See: *50 ГОДИНА* 1940: 23).

¹¹ “Herbst system” included concrete supports in the form of short or long flat beams, placed at intervals of 33 cm tall, and through which are set concrete arches in the wall paneling made of sheet metal (See: *50 ГОДИНА* 1940: 23).

mainly responsible for the implementation of the facade, while Savčić dealt with the preliminary process and structural elements of buildings (Ђурић-Замољо 2011: 289).

Their first joint building was the house of the Viennese merchant Isaac Levy, on the corner of Francuska 9 and Simina Street in Belgrade, built in 1897. On this building is noticeable influence of academic style, and especially influence of the Gottfried Semper's Oppenheim palace in Dresden.¹² Wrought iron balcony, which occupies the central position of the building, suggests the impact of the new style in Serbian architecture at the end of the 19th century (Historical Archive of Belgrade, F.9-18-1939). Next, in 1898, Savčić and Vladisavljević built one of the most important complexes for the development of industrialization in Serbia at that time, Belgrade slaughterhouse. The importance of this complex was reflected in the fact that Serbia at that time has finally been able to export slaughtered cattle without the risk of spoiling meat. When it was established, "Serbian joint stock company for slaughter and processing of livestock," Savčić's office was selected to make a program of the size and capacity of a slaughterhouse complex. Arrangement of the buildings, that Savčić suggested, was made under the influence of German and Austrian modern slaughter houses, and it was between pavilion system, and manipulation concentrated in one building. Complex included all the facilities that meet the needs of modern slaughterhouses.¹³ Works on the construction of the complex was completed in 1898, in the area near the Danube in the Boulevard of Despot Stefan 111–115 (Fig. 3) (Михаллов 2011: 97). Exterior of the building, for which was responsible Danilo Vladisavljević, included the facades made in the spirit of academism, where every hole, pilaster, and the dividing wreath was accentuated with color. Whole assembly was exuded harmony and proportionality (Ђурић-Замољо 2011: 290). This complex has been devastated, and only some of the buildings were modified as the warehouses, without any signs of previous usage.

Next building that Savčić and Vladisavljević built before the War, was the house of Jovan Ž. Jovanović-Šapčanin, which was located on Terazije 7 Street. Despite conflicting data, related to the determination of authorship of this building, the gradual attribution leads to the conclusion that at the time of construction of the Spasić endowment in 1889, an architect Konstatnin Jovanović set up a project for this building, and Savčić and Vladisavljević executed an amendment to the project, as well as raising the building (Стојановић 1912: 35; Никић 1976: 136; Клеут 2006: 238; Ђурић-Замољо 2011: 91; Belgrade City Museum, Ur_14744). As the building was destroyed in the Allied bombing of Belgrade in 1944, about its stylistic characteristics we can tell only based on photos, by which it can be concluded that it was a typical representative of academic architectural design (Кадијевић 2005: 195), but also a nice example of the prosperity of residential architecture in Belgrade at the beginning of the 20th century (Несторовић 1955: 260; Ротер-Благојевић 2006: 63).

Before the War, Savčić and Vladisavljević have built two more public buildings, *Vračar Savings Bank* and *Transport Bank*. Danilo Vladisavljević finished the project for the *Vračar Savings Bank* (Fig. 4) in January 1908, based on a preliminary sketches by Miloš Savčić. According to the approved plans, the building was completed in late 1909.¹⁴ This is the angular,

¹² When it comes to moving the disposition of the entrance to the side of the building

¹³ Such as, for example, stock building, telegraph office, working condos, smokehouse, pens and sheds (See. 50 година 1940: 25–31).

¹⁴ Constructors were brothers Mata and Risto Spasić (See: *СРПСКИ ТЕХНИЧКИ ЛИСТ* 18, 1908: 166; Стојановић 1912: 54; Неђић 2005: 128).



Fig. 3. Belgrade slaughterhouses 1898. (Ђурић-Замоло 2011: 292).

two-tract building, with residential and commercial purpose, built on the corner of Kralja Milana and Kneza Miloša Streets. It was built in the spirit of academism, where in the treatment of the facade, especially when it comes to the dome on a high drum with mansard windows, he used freer interpretation of the elements of the Renaissance and Baroque periods, which led to overcapacity and overcrowding of these motifs (Ротер-Благојевић 2006: 329). There is an evident influence of German Art Nouveau (Несторовић 1974: 158), primarily when it comes to treatment of risalit with a massive window openings, which reflect the aspiration to liberate facade from the full wall masses. It was significantly modified in 1991,¹⁵ and its importance is reflected in the fact that it represents a transition type that includes a conglomerate of academic principles and Art Nouveau architecture.

Shortly after they built Vračar Savings Bank, Vladisavljević and Savčić started with the construction of the Transport Bank (Fig. 5), founded by a group of businessmen in 1895.¹⁶ The new office building¹⁷ was built as a two-story with a mezzanine, in 1911.¹⁸ Its approximately

¹⁵ Modifications were performed by an architects Mirjana Dedić-Nikitović and Svetlana Ivančević when the building changed its color and a dome was restored (See: Неђић 2005: 130).

¹⁶ Their agency, at the beginning, was in the Vuk Karadžić 8 Street (See: 50 ГОДИНА 1940: 31).

¹⁷ It was built on the former land of politicians Jevrem Grujić (See: 50 ГОДИНА 1940: 31).

¹⁸ The contractor was a civil engineer Karl Knol, while the sheet metal works conducted Milan K. Ilić, installing electric lighting and the phone did a company of Andrej Ristić, and a creation of balcony railings performed Vasa Jovanović (See: ПОЛИТИКА 2432, 1910: 3; Стојановић 1912: 17, 48, 69; Неђић 2010: 43–44).



Fig. 4. Vračar Savings Bank, 1930.
(Ђурић-Замоло 2011: 87).



Fig. 5. Transport Bank
(Ђурић-Замоло 2011: 88).

square plan, intensifies academic, symmetrical character, while the Art Nouveau influence is mainly evident on the facades, which include large, evenly spaced, holes, narrow wall surfaces revived with ledges and sculpted decoration made of artificial stone.¹⁹ The building was declared as a cultural monument in 1984 when it was reconstructed.²⁰

After the War Vladislavljević and Savčić cooperated during the construction of the Export Bank (Fig. 6), which was supposed to work on improving export trade in Serbia. It was determined to be built in Terazije 5 Street,²¹ in 1921, according to the project of Danilo Vladislavljević.²² Building was completed in 1923, with an extremely complex structure. It has ground floor,

¹⁹ Particular attention was given to the sculpture of a men as a personifications of Crafts, two of a women as personifications of Agriculture and Technology, and six children figure with wreaths as a symbol of the future and fortune (See: ЈАКОВЉЕВИЋ 1992: 179–180; НЕДИЋ 2010: 44).

²⁰ See: *DOM VRAČARSKJE ŠTEDIONICE*, http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/dom_vracarske_stedionice.html

²¹ On the land of renter Milorad Stefanović (See: НЕДИЋ 2008: 221).

²² After Vladislavljević's death, an architect Nikola Nestorović continued supervision of construction works, while all the time the contractor was Miloš Savčić, vice-president of the Board of Directors Export Bank (See: НЕДИЋ 2008: 221).

basement, mezzanine and five floors. Vladislavljević has divided it into three sections, where each separate space was used for lighting. He used Herbst system for all ceiling constructions (*ВРЕМЕ* 62, 1922: 4; НЕДИЋ 2008: 22). The facades are richly decorated, with few, distinguished, antique motifs.²³ Today, this building is a testimony of how the problems of coordinating aesthetics and functionality was solved, when it comes to monumental business and residential buildings, and at the same time it represents a conglomerate of various stylistic influences, that prevailed at the beginning of the 20th century. In 1898, Danilo Vladislavljević entered into service of the Ministry of War, where he remained until 1921. Facilities that he built for the Military, shows the influence of his schooling in Munich, and the spirit of German Romanticism.

After the proclamation of the Kingdom of Serbia in 1882, reforming the security of the country was began, especially on the border in the region of the city of Niš (ПРОТИЋ 2000: 10). Accordingly, the first significant project in the Ministry of War, that Vladislavljević realized in 1899, was Engineers barracks in Niš.²⁴ On this building, he follows the approach that Theophilus Hansen applied at the building of the Museum of weapons in Vienna.²⁵ The construction of barracks began in 1899, and at the same year, it was completed (АНДРЕЈЕВИЋ 2001: 201; НЕСТОРОВИЋ 2006: 286). This building preserved its purpose, and it was declared for the cultural monument in 1983. Today, it is the one of the clearest examples of Serbian architecture of the international style, based on the epoch of Romanticism (КЉАЈЕВИЋ 2015: 94).

In the Romantic manner, in 1909, Vladislavljević built the complex of Military hospital in Belgrade (Fig. 7), in the Western Vračar. At that time, there was a growing need for large hospital complexes ready to accommodate a larger number of patients. Buildings represents the first modern hospital complex, structured according to pavilion system in major European



Fig. 6. Export Bank (personal collection).

²³ Motif of Mercury as a symbol of trade, and a Spinner as a symbol of domestic industries (See: МАЈСТОРОВИЋ 2008: 112).

²⁴ Military complex on the left bank of the river Nišava was organized around the Turkish barracks at the foot of the Mount Bujan. Military complex Bujan was composed of two entities, the new barracks of the Ottoman authorities and Engineering barracks (See: МИЛИЋИЋ 2016: 75).

²⁵ Rundbogen frieze was used in the processing facade, while a whole complex resembles a fortification.



Fig. 7. Military hospital (https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4pital_militaire_de_Vra%C4%82dar).

cities.²⁶ This spatial and compositional entity has special significance because Vladisavljević, with the usage of various typified objects, has established compositional unity with a building in a central position, which was subordinate to the other four buildings, arranged symmetrically towards axis in the center of the composition (МАКСИМОВИЋ 1967: 92). Facade of this buildings, evoke the epoch of Romanticism, with elements of Rundbogen style, and historical elements influenced by the appearance of medieval fortified castles, which put special emphasis on the military character of this complex (ROTTER-BLAGOJEVIĆ 2014: 88). Military hospital, thanks to its complex structure, represents an important, pioneering project for the Serbian urbanism. Working for the Ministry of War, Vladisavljević built two more barracks, one in Valjevo in 1906, for the Seventeenth Artillery Regiment (НЕСТОРОВИЋ 1974: 161; *VOJNA ENCIKLOPEDIJA* 7 1974: 524), and one in Smederevo in 1910, for the Cavalry Regiment (РАДИЋ 1984: 9). Both buildings were built according to the principles of academic symmetry, with facades that are without excessive ornamentation.

²⁶ The complex is consisted of twelve one-story buildings, facades performed in the Romanticism style, with the orientation of Southeast-Northwest and Southwest-Northeast. Four different shape dimensions, realized visual frame of free spaces, with wide distance between the buildings, which contributed to a better ventilation of rooms (See: МАКСИМОВИЋ 1967: 92).

When it comes to residential architecture, Vladisavljević designed smaller and larger collective residential buildings, that were not sufficiently lighted. He mainly applied one- nave eclectic architecture, with frequent application of Art Nouveau on facade (Ђурић-Замоло 2011: 88). His smaller dimension residential buildings includes: House of Vladimir Conić at Ilije Garašanina Street, from 1899 (Ђурић-Замоло 1980: 34); House of Dr. Mijajlo Cvijetić in Kolarčeva 12 Street, built in 1901, and demolished during the construction of the Palace of Albania (Церанић 2006: 147–162). The following house, Vladisavljević built for the teacher Dimitrije Lazarević in Molerova 47 Street, and today in this place is multi-storey residential building. With a smaller surface of the base, is also the house of Jovan Fogler at Kneginje Zorke 57 Street, built in 1907. Buildings with slightly bigger, angular surface of the base are: Danilo Vladisavljević's house at the corner of Gospodar Jevremova 57 and Dositejeva Streets, built in 1902 (Historical Archive of Belgrade, F 5-24-1936; Ђурић-Замоло 1980: 34–35), and which modified by his son Vladislav, exists today. Than, there is the house of merchant Cvetko Savčić, on the corner of Đura Daničić 6 and Kopitareva gradina Streets, built in 1906 (Гордић 1966: 66; Ђурић-Замоло 1980: 34; Милетић-Абрамовић 2002: 57). Buildings with large surface of the base, includes two angular buildings, of which the first, is multi-storey building for the merchant Milan Branković built on the corner of Makedonska and Kondina Streets in 1905 (Ротер-Благојевић 2006: 432; Ђурић-Замоло 2011: 88), now demolished, and the house of the Stojisavljević brothers, built on the corner of Kosovska and Nušićeva Streets in 1922, which was rebuilt in 1957 (Historical Archive of Belgrade, F 3-28-1922). Building, that at the time of its constructing was located on the Streets corner, and today is at Kraljević Marko 4 Street, was built for the condos of officers of the Export Bank in 1921, and it occupies a large surface of the base (Historical Archive of Belgrade, F XXVI-15-1922). Vladisavljević made several adaptations in Belgrade, that included business and residential one- story building of Veljko Savić in Knez Mihailova 46 Street in 1912,²⁷ then a renovation of Mesarović brothers house in Čika Ljubina Street in 1914.²⁸ In 1921, he made the extension works on Milos Savčić house on the corner of Topličin venac 14 and Pop Lukina Streets,²⁹ and performed the renovation on the house of Kosta Mesarović in Knez Mihailova Street.³⁰ Danilo Vladisavljević independently has built two hotels in Belgrade, when after the War, city was strengthened as export-import center of the country, and required more hotels for tourists (Ркаловић 2007: 87). First in 1922, he built Hotel “Union” in Kosovska 11 Street, in the spirit of academic style, with elements of Art Nouveau (Ђурић-Замоло 2011: 88), and then in 1923, he built Hotel “Splendid” at Dragoslav Jovanović 5 Street,³¹ as an interpolated building, with an increasing tendency for shedding facade from excess decorations.

In cooperation with an architect Svetozar Jovanović, he constructed the Officers Cooperative building on the corner of Masarikova and Resavska Street in 1908 (Ђурић-Замоло 2011:

²⁷ Here he added two stores on the ground floor, warehouses, sheds, and the tracts of the building (See: Ђурић-Замоло 1980: 35).

²⁸ He modified ground floor into shops (See: Ђурић-Замоло 1980: 35).

²⁹ He added fourth floor and attic (Historical Archive of Belgrade, F IV-8-1922).

³⁰ This house was built in 1883 by an architect Aleksandar Bugarski, where Vladisavljević added one floor (See: Несторовић 1974: 156).

³¹ He built it for tailors Života Lazarević and Trifun Jovanović (See: Маневић 2008: 69; Ђурић-Замоло 2011: 88).

191; НЕСТОРОВИЋ 1954: 168), as the most prominent example of new European conception in architecture of large shopping centers such as Le Bon Marché, made by an architect Louis-Auguste Boileau and Gustave Eiffel in Paris,³² and department store of Teitz brothers in Berlin.³³ Vladislavljević had unrealized project for building of Craftsman home in Belgrade in 1912, envisioned in the spirit of Art Nouveau.³⁴

Outside of Belgrade, Vladislavljević built a summerhouse for Colonel Alexander Simonić, near Smederevo (ВРЕМЕ 1153, 1925: 6; ГОРДИЋ 1966: 66; СМЕДЕРЕВО, МАЛИ ВОДИЧ 2007: 35; МРКИЋ 2011: 166), evoking the German romantic castles.³⁵ Also, he worked with Miloš Savčić on the modernization of buildings in the resort “Ribarska banja” around 1910 (НЕДИЋ 2005: 130; КОСТИЋ 1979: 103; МИТРОВИЋ 1998–1999: 175; ЋУРИЋ-ЗАМОЛО 2011: 88). Some sources attribute to Danilo Vladislavljević an extension of the Military Academy³⁶ (ЋУРИЋ-ЗАМОЛО 2011: 88) and Tobacco industry in Niš³⁷ (BOGUNOVIĆ 2005: 1132). An interesting fact is that Vladislavljević, unlike the other Serbian architects, who were seeking for a distinctive national style, did not show more interest in sacral architecture, except in the case of one illustration that he made based on the architect Mačijakini’s church of St. Spiridon in Trieste (НОВА ИСКРА 2, 1899: 28).

CONCLUSION

At the end, it is necessary to accentuate, that the most of the buildings made by an architect Vladislavljević now requires restoration, while revitalizing is required in case of the complex of Belgrade slaughterhouse (MARASOVIĆ 1985: 123–161). As one of the architects who at the turn of the 19th to 20th century, managed to incorporate into his work current Western European styles and to take a significant place in the Serbian architectural scene, Danilo Vladislavljević deserves that his character become contextualize in Serbian architectural historiography, and to arouse awareness of the importance of his works as a significant achievements in the context of not only Serbian, but also European architectural heritage.

CITED REFERENCES

- АНДРЕЈЕВИЋ, Борислав. *Споменици Ниша, заштићена културна добра од изузетног и великог значаја*. Ниш: Просвета (ANDREJEVIĆ, Borislav. *Spomenici Niša, zaštićena kulturna dobra od izuzetnog i velikog značaja*. Niš: Prosveta), 2001.
- АНОНИМ. „Удружење српских уметника.” *Просветни гласник* (ANONIM. „Udruženje srpskih umetnika.” *Prosvetni glasnik*) 12 (01. 12. 1898): 676.
- АНОНИМ. „Црква Св. Спиридона у Трсту.” *Нова искра* (ANONIM. „Crkva Sv. Spiridona u Trstu.” *Nova iskra*) 2 (16. 01. 1899).
- АНОНИМ. „Министарство војно.” *Службени војни лист* (ANONIM. „Ministarstvo vojno.” *Službeni vojni list*) 54 (06. 12. 1901): 1108–1109.

³² When it comes to building position in space (See: STEADMAN 2006: 457).

³³ When it comes to the treatment of the facade.

³⁴ Vladislavljević’s project was abandoned, for unknown reasons, and in 1931, a new project by an architect Bogdan Nestorović was adopted (See: МАРКОВИЋ 2006: 2).

³⁵ The ideas about vilas with vineyards “villa fructuaria” dating back to the ancient times (See: МАРЕЈ 2005: 255).

³⁶ It was built by an architect Jan Nevole in 1850 (See: ЋУРИЋ-ЗАМОЛО 2011: 234).

³⁷ That is work of an architect Đorđe Mijović (See: АНДРЕЈЕВИЋ 2001: 196).

- АНОНИМ. „Нашим орденом св. Саве петим редом.” *Службени војни лист* (ANONIM. „Našim ordenom sv. Save petim redom.” *Službeni vojni list*) 8 (22. 02. 1902): 131.
- АНОНИМ. „Нове грађевине у Београду.” *Српски технички лист* (ANONIM. „Nove građevine u Beogradu.” *Srpski tehnički list*) 18 (04. 05. 1908): 166.
- АНОНИМ. „Министарство војно.” *Службени војни лист* (ANONIM. „Ministarstvo vojno.” *Službeni vojni list*) 10 (19. 03. 1921): 601.
- АНОНИМ. „Друга годишња скупштина Удружења.” *Технички лист* (ANONIM. „Druga godišnja skupština Udruženja.” *Tehnički list*) 6 (15. 03. 1922): 62.
- АНОНИМ. „Главна скупштина Удружења.” *Технички лист* (ANONIM. „Glavna skupština Udruženja.” *Tehnički list*) 7 (01. 04. 1922): 75.
- АНОНИМ. „Палата Извозне банке.” *Време* (ANONIM. „Palata Izvozne banke.” *Vreme*) 62 (19. 02. 1922): 4.
- АНОНИМ. „Велики виноград.” *Време* (ANONIM. „Veliki vinograd.” *Vreme*) 1153 (05. 03. 1925): 6.
- BOGUNOVIĆ, Slobodan. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. Knj 2. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.
- ЦЕРАНИЋ, Милица. „Историја архитектуре палате Албанија у Београду.” *Наслеђе* (CERANIĆ, Milica. „Istorija arhitekture palate Albanija u Beogradu.” *Nasleđe*) 6 (2005): 147–162.
- ЂУРИЋ-ЗАМОЛО, Дивна. *Београд 1898–1914. Из архиве Грађевинског одбора*. Београд: Музеј града Београда (ĐURIĆ-ZAMOLO, Divna. *Beograd 1898–1914. Iz arhive Građevinskog odbora*. Beograd: Muzej grada Beograda), 1980.
- ЂУРИЋ-ЗАМОЛО, Дивна. *Грађитељи Београда 1815–1914*. Београд: Музеј града Београда (ĐURIĆ-ZAMOLO, Divna. *Graditelji Beograda 1815–1914*. Beograd: Muzej grada Beograda), 2011.
- ГОРДИЋ, Гордана. „Архитектонско наслеђе града Београда I. Каталог архитектонских објеката на подручју Београда 1690–1914.” *Саопштења* (GORDIĆ, Gordana. „Arhitektonsko nasleđe grada Beograda I. Katalog arhitektonskih objekata na području Beograda 1690–1914.” *Saopštenja*) 6 (1966): 1–97.
- GORDIĆ, Gordana. „Биографије.” in: *Srpska arhitektura 1900–1970*. Beograd: MSU, 1972.
- ЈАКОВЉЕВИЋ, Зоран. „Фасадна скулптура у Београду. Проблеми заштите.” *Гласник друштва конзерватора Србије* (ЈАКОВЉЕВИЋ, Zoran. „Fasadna skulptura u Beogradu. Problemi zaštite.” *Glasnik društva konzeratora Srbije*) 16 (1922): 177–191.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Један век изражења националног стила у српској архитектури. Средина XIX – средине XX века*. Београд: Грађевинска књига (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi. Sredina XIX – sredine XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga), 1997.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Два тока српског архитектонског Ар-Нувоа: Интернационални и национални.” *Наслеђе* (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Dva toka srpskog arhitektonskog Ar-Nuova: Internacionalni i nacionalni.” *Nasleđe*) 5 (2004): 53–70.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Естетика архитектуре академизма*. Београд: Грађевинска књига (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. *Estetika arhitekture akademizma*. Beograd: Građevinska knjiga), 2005.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Палата Милоша Савчића (1924–1926) – нетипична београдска угаона зграда.” *Наслеђе* (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Palata Miloša Savčića (1924–1926) – netipična beogradska ugaona zgrada.” *Nasleđe*) 17 (2016): 37–51.
- КЛЕУТ, Иван. „Градитељски опус Константина Јовановића у Београду.” *Годишњак града Београда* (KLEUT, Ivan. „Graditeljski opus Konstantina Jovanovića u Beogradu.” *Godišnjak grada Beograda*) 53 (2006): 1–26.
- КОСТИЋ, Михајло. „Рибарска бања.” *Зборник радова Географског института „Јован Цвијић”* (KOSTIĆ, Mihajlo. „Ribarska banja.” *Zbornik radova Geografskog instituta „Jovan Cvijić”*) 3 (1979): 85–122.
- LEFEVR, Anri. *Urbana revolucija*. Beograd: Nolit, 1974.
- МАЈСТОРОВИЋ, Милица. „Најчешћи антички мотиви у архитектонској пластици Београда.” *Наслеђе* (МАЈСТОРОВИЋ, Milica. „Najčešći antički motivi u arhitektonskoj plastici Beograda.” *Nasleđe*) 9 (2008): 105–116.
- МАКСИЋ, Снежана. „Архитекта Владислав Владисављевић (1905–1961).” *Архитектура и урбанизам* (MAKSIĆ, Snežana. „Arhitekta Vladislav Vladislavljević (1905–1961).” *Arhitektura i urbanizam*) 2 (1995): 89–93.
- МАКСИМОВИЋ, Бранко. „Естетичка схватања композиције градских центара Београда почетком 20. века.” *Годишњак града Београда* (MAKSIMOVIĆ, Branko. „Estetička shvatanja kompozicija gradskih centara Beograda početkom 20. veka.” *Godišnjak grada Beograda*) 14 (1967): 81–98.
- МАНЕВИЋ, Зоран. *Лексикон неимара*. Београд: Грађевинска књига (MANEVIĆ, Zoran. *Leksikon neimara*. Beograd: Građevinska knjiga), 2008.

- MARASOVIĆ, Tomislav. *Aktivni pristup graditeljskom nasleđu*. Split, Zadar, Zagreb, 1985.
- MAREJ, Piter. *Arhitektura italijanske renesanse*. Beograd: Građevinska knjiga, 2005.
- МАРКОВИЋ, Иван. „Зграда занатског дома архитекте Богдана Несторовића.” *Годишњак града Београда* (MARKOVIĆ, Ivan. „Zgrada zanatskog doma arhitekta Bogdana Nestorovića.” *Godišnjak grada Beograda*) 53 (2006): 214–249.
- МИХАЈЛОВ, Саша. „Настанак и развој индустријске зоне на десној обали Дунава у Београду.” *Наслеђе* (MIHAJLOV, Saša. „Nastanak i razvoj industrijske zone na desnoj obali Dunava u Beogradu.” *Nasleđe*) 12 (2011): 65–89.
- МИЛЕТИЋ-АБРАМОВИЋ, Љиљана. „Копитарева градина.” *Архитектура и урбанизам* (MILETIĆ-ABRAMOVIĆ, Ljiljana. „Kopitareva gradina.” *Arhitektura i urbanizam*) 9 (2002): 55–61.
- МИЛИЋИЋ, Пија (ur.). *Confersion of Military property, Engineer's Barracks in Niš*. 4. Međunarodna konferencija – Savremena dostignuća u građevinarstvu, Subotica, 22. april. 2016. Subotica: Građevinski fakultet Subotica, 2016.
- МИТРОВИЋ, Гордана. „Градитељско наслеђе у бањама Србије.” *Саопштења* (MITROVIĆ, Gordana. „Graditeljsko nasleđe u banjama Srbije.” *Saopštenja*) 30–31 (1998–1999): 175–191.
- МРКИЋ, Весна. „Вила пуковника Симоновића на Дунаву код Смедерева.” *Гласник ДКС* (MRKIĆ, Vesna. „Vila pukovnika Simonovića na Dunavu kod Smedereva.” *Glasnik DKS*) 35 (2011): 166–171.
- НЕДИЋ, Светлана. „Дом Врачарске штедионице.” *Наслеђе* (NEDIĆ, Svetlana. „Dom Vračarske štedionice.” *Nasleđe*) 6 (2005): 127–132.
- НЕДИЋ, Светлана. „Палата Извозне банке.” *Наслеђе* (NEDIĆ, Svetlana. „Palata Izvozne banke.” *Nasleđe*) 9 (2008): 221–226.
- НЕДИЋ, Светлана. „Дом Прометне банке.” *Наслеђе* (NEDIĆ, Svetlana. „Dom Prometne banke.” *Nasleđe*) 11 (2010): 45–50.
- НЕСТОРОВИЋ, Богдан. „Развој архитектуре Београда: Од кнеза Милоша до Првог светског рата (1815–1914).” *Годишњак града Београда* (NESTOROVIC, Bogdan. „Razvoj arhitekture Beograda: Od kneza Miloša do Prvog svetskog rata (1815–1914).” *Godišnjak grada Beograda*) 1 (1954): 169–176.
- НЕСТОРОВИЋ, Богдан. „Еволуција београдског стана.” *Годишњак града Београда* (NESTOROVIC, Bogdan. „Evolucija beogradskog stana.” *Godišnjak grada Beograda*) 2 (1955): 169–176.
- NESTOROVIC, Bogdan. „Vladislavljević Danilo.” u: *Enciklopedija likovnih umetnosti*. Knj. 4. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966.
- НЕСТОРОВИЋ, Богдан. „Преглед споменика у Србији XIX века.” *Саопштења* (NESTOROVIC, Bogdan. „Pregled spomenika u Srbiji XIX veka.” *Saopštenja*) 10 (1974): 141–169.
- НЕСТОРОВИЋ, Богдан. *Архитектура Србије у XIX веку*. Београд: Арт Прес (NESTOROVIC, Bogdan. *Arhitektura Srbije u XIX veku*. Beograd: Art Pres), 2006.
- НЕСТОРОВИЋ, Никола. *Грађевине и архитектура у Београду прошлог столећа*. Београд (NESTOROVIC, Nikola. *Građevine i arhitektura u Beogradu prošlog stoleća*. Beograd), 1937.
- НИКИЋ, Љубомир. „Из архитектонске делатности Константина Јовановића у Београду.” *Годишњак града Београда* (NIKIĆ, Ljubomir. „Iz arhitektonske delatnosti Konstantina Jovanovića u Beogradu.” *Godišnjak grada Beograda*) 23 (1976): 127–142.
- ПЕТКОВИЋ, Владимир. „Четврта Југословенска изложба.” *Дело, лист за науку, књижевност и друштвени живот* (PETKOVIĆ, Vladimir. „Četvrta Jugoslovenska izložba.” *Delo, list za nauku, književnost i društveni život*) 63 (1912): 452.
- PODVODNA-RATNA MORNARICA. „Артиљеријски пуk.” u: *Вojна енциклопедија*. Knj. 7. Београд: Војноиздавачки завод, 1974.
- ПРОТИЋ, Стојан. *Ниш – дружа пресидијонца*. Ниш: Просвета (PROTIĆ, Stojan. *Niš – druga prestonica*. Niš: Prosveta), 1995.
- РАДИЋ, Борис (et al.). *Споменици грађевине Ваљева с краја 19. и почетком 20. века*. Крагујевац (RADIĆ, Boris (et al.). *Spomenici gradske arhitekture Valjeva s kraja 19. i početkom 20. veka*. Kragujevac), 1984.
- РКАЛОВИЋ, Симонида. „Хотел ‘Праг’.” *Наслеђе* (RKALOVIĆ, Simonida. „Hotel ‘Prag.’” *Nasleđe*) 8 (2007): 87–94.
- ROTHER-BLAGOJEVIĆ, Mirjana. „Nastanak prvih zdravstvenih kompleksa i zgrada u Beogradu u XIX i početkom XX veka.” *Acta hist. med. stom. pharm. med. vet.* 33 (2014): 74–92.
- РОТЕР-БЛАГОЈЕВИЋ, Мирјана. *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века*. Београд: Орион Арт (ROTHER-BLAGOJEVIĆ, Mirjana. *Stambena arhitektura Beograda u 19. i početkom 20. veka*. Beograd: Orion Art), 2006.

- STEADMAN, Philip. „The changing department store building 1850 to 1940.” *The Journal of Space Syntax* 5 (2014): 151–167.
- СМЕДЕРЕВО, мали водич кроз културну баштину. Смедерево: Регионални завод за заштиту споменика културе Смедерево (*SMEDEREVO, mali vodič kroz kulturnu baštinu*. Smederevo: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture Smederevo), 2007.
- СТОЈАНОВИЋ, Светозар. *Српски неимар, опис грађевинских радова и израда са сликама*. Београд: Универзитет у Београду (Stojanović, Svetozar. *Srpski neimar, opis građevinskih radova i izrada sa slikama*. Beograd: Univerzitet u Beogradu), 1912.
- ТРАКТЕНБЕРГ, Марвин (et al.). *Архитектура од преисторије до постомодернизма*. Београд: Грађевинска knjiga, 2006.
- ТРГОВЧЕВИЋ, Љубинка. *Планирана елита: О студентима из Србије на европским универзитетима у 19. веку*. Београд: Историјски институт (Trgovčević, Ljubinka. *Planirana elita: O studentima iz Srbije na evropskim univerzitetima u 19. veku*. Beograd: Istorijski institut), 2003.
- ВАСИЋ, Павле. „Сецесија у примењеној уметности у Србији.” *Зборник Народног музеја* (Vasić, Pavle. „Secesija u primenjenoj umetnosti u Srbiji.” *Zbornik Narodnog muzeja*) 12-2 (1985): 73–82.
- 50 ГОДИНА РАДА ИНЖЕЊЕРА МИЛОША САВЧИЋА 1889–1939. Београд (50 GODINA RADA INŽENJERA MILOŠA SAVČIĆA 1889–1939. Beograd), 1940.
- DOM VRAČARSKЕ ШТЕДИОНICA <http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/dom_vracarske_stedionice.html Proquest>. 20.08.2016.

SOURCES

Museums:

Belgrade City Museum, Ur_14744.

Belgrade City Museum, Ur_14740.

Archives:

Historical Archive of Belgrade, F.9-18-1939.

Historical Archive of Belgrade, F 5-24-1936.

Historical Archive of Belgrade, F 3-28-1922.

Historical Archive of Belgrade, F XXVI-15-1922.

Historical Archive of Belgrade, F IV-8-1922.

Марија К. Покрајац

ДАНИЛО ВЛАДИСАВЉЕВИЋ: АРХИТЕКТА НА ПРЕЛАЗУ ИЗ XIX У XX ВЕК

Резиме

Архитектуру Данила Владисављевића одликује изразити стилски плурализам, формиран под утицајем архитектуре Западне Европе. На његовим самостално реализованим јавним објектима очигледна се утицај романтичарске епохе и немачког Рундбоген стила, док је на стамбеним објектима и објектима реализованим у сарадњи са другим архитектама примењивао елементе академизма и сецесије. У његовом опусу је уочљива стилска неуједначеност или пак трагање за сопственим стилем, карактеристично за градитеље тога времена у Србији. Овим радом би требало да се предочи значај опуса Данила Владисављевића у контексту српске архитектонске историографије, али и баци ново светло на његов значај у изградњи културног идентитета Србије у контексту европске културне сцене.

Кључне речи: Данило Владисављевић, крај XIX века, српска архитектура, стилски плурализам.

ALEKSANDAR Đ. KADIJEVIĆ

Belgrade University, Faculty of Philosophy – Department for Art History*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

About typology and meaning of the Serbian public architectural monuments (19–20th centuries)**

ABSTRACT: During the last two centuries in the wider Balkan region a wide variety of Serbian public monuments and memorials were raised. Different by their form and function, they show the status of culture of memory that induced their typological stratification. Except for the chronology of creation, they can be classified according to their structure, themes, style and urban and natural landscape position. In terms of structure they are divided into monuments with primary sculptural and figurative character, those with prevailing architectural structure, and the third group that combines elements of both artistic disciplines. In terms of themes, monuments of a personal type prevail while others emphasize the crucial historical events, collective ideas and sacrifices. Their design simultaneously accompanied the development of styles in modern (recent) Serbian art.

KEY WORDS: architecture, Serbia, public monuments, politics, nation, historiography.

During the last two centuries in the wider Balkan region a wide variety of Serbian public monuments and memorials were raised. Different by their form and function, they show the status of culture of memory that induced their typological stratification (МАКУЉЕВИЋ 2006; КАДИЈЕВИЋ, ПОПАДИЋ 2011; ЖИВКОВИЋ 2014; МАНОЈЛОВИЋ ПИНАР 2014). Except for the chronology of creation, they can be classified according to their structure, themes, style and urban and natural landscape position. In terms of structure they are divided into monuments with primary sculptural and figurative character, those with prevailing architectural structure, and the third group that combines elements of both artistic disciplines.¹ In terms of themes, monuments of a personal type prevail while others emphasize the crucial historical events, collective

* akadijev@f.bg.ac.rs.

** Article had been translated on English by Ivana Ženarju Rajović. Project 177013, Serbian Min. of science.

¹ Except the original conceptual contributions, structural typology of Serbian monuments of the 19th and 20th centuries is derived from the modern European tradition, as well as contemporary practice in Russia, Austria-Hungary, Germany, Italy, France and finally the USSR.

ideas and sacrifices. Their design simultaneously accompanied the development of styles in modern (recent) Serbian art.

In such a widespread and historiographically modestly explored variety monuments built in inhabited areas are predominant, while a minority is placed on locations of significant battles and mass murders (sufferings). The greatest Serbian monuments of modern times are largely preserved, due to the national conservation agency that for decades takes care even of old memorials built abroad (Greece, Algeria, Tunisia, Romania, Czech Republic, etc.). Except for the memorial, part of monuments has sacral and funerary character (memorials, memorial churches, memorial graves, and burial chapels in form of the ossuary). Their interior design was often enriched by famous Serbian painters, as well as Russian immigrants.

Mainly with unique design, the most prominent monuments that were built by the state patronage are standing out by their visual recognizability and rhetorical stratification,² reflecting the character of national retrospection. On the other hand, dimensionally modest monuments, initiated by local authorities, patriotic or cultural associations, are usually uniformly composed, with standard features of related structures. Monuments constructed in a distant or near diaspora also testify about the culture of memory of Serbs and their relation to the deserving compatriots.

It is important to note that plenty of Serbian monuments were gone forever, due to the war devastations and peacetime marginalizations (disassembly, transfer, concealment, removal of heraldic symbols) (РАЈЧЕВИЋ 2003; 2007). The existing ones are vulnerable to vandalistic damages and chauvinistic desecrations (tearing of parts, writing offensive messages, defacing the environment). Seen from a historical distance, each monument reflects financial capabilities, cultural preferences and ideological interests of its initiators, as well as creative potential of deployed authors (sculptors, architects, engineers, urban planners, sometimes even poets whose verses were imprinted on the surfaces of the memorials). Monumental memorials have outgrown in the signposts of a patriotic culture that encouraged unique social constructs of past events. They were used as popular national narratives within which traditional symbols were given contemporary ideological meaning. Nevertheless, by linking of heavily compliant achievements of too distant epochs, by uncritical glorification of authoritarian rulers, exaggerating of military successes and favoring narrow political movements, often led to a deviation from principles of historical objectivity. Therefore only a small number of Serbian monuments promote universal and ideologically objective meanings, perpetuating spiritual monism and daily pragmatism. Their well-established apologetic rhetoric was followed by politicized public promotion, with ceremonies which served the propaganda of the ruling elite, as much as an expression of collective piety.

By overproduction of memorial objects of different types, modern Serbian culture evidently follows “monumentomania” of more developed European regions. For practical reasons, majority of dimensionally modest monuments was constructed spontaneously and conceptually simplistic, without any distance from events or personalities to whom they were dedicated,

² They were constructed in the organization of the Art Department of the Ministry of Education, Architectural Department of the Ministry of Construction and the Ministry of Religious Affairs (after the Second World War it was under the auspices of the National front, Liberation War Veterans Association, and other institutions). Monuments of rulers and presidents were specially approved by the highest state authorities (court offices, bodies of political parties, etc.).

while the monumental ones were designed elaborately, with complete understanding of the importance of evoked themes. Only with a significant release of artistic forms imposed by dictates of time (after 1952), plastic and semantic enrichment of memorial art was possible, when the monuments were performed in unconventional, associative and allusive rhetorical manner.

In addition to national, many Serbian monuments have Yugoslavian ideological mark (IGNJATOVIĆ 2010; MANOJLOVIĆ PINTAR 2014), fostering that social narrative as a civilizational equal, even dominant sometimes. Part of the monuments was built of revanchist motives, according to the deep ideological divisions within the modern Serbian society, and many with significant historical delay under the pressure of cultural community. In terms of composition, sculptural monuments are divided into static figural representations of individuals in a standing or sitting position, and those in active poses (in motion or on horseback) while there is a certain number of monuments with entire groups of figures connected in a plastic entity. Composing of their plinths, ground floor, and sometimes wider spatial planning was often assigned to specialized architects. The predominantly sculptural monuments as well include memorial busts, plaques, graves and reliefs, while monuments with architectural features include memorial churches, ossuaries, fountains, pyramids, obelisks, and expressive modern constructions. On sculptural monuments of more durable materials (bronze and marble) are prevailing, while their pedestals are made of granite, concrete, brick and various kinds of rough-surfaced rusticated stone. Designed as symbols of a social secularization that encourages individual performance, monuments have gradually moved away from the conventional allegories and personifications. They were replaced by simpler symbolist and realistic scenes, more appropriate to systems of communication of civil society. Monuments in form of architectural structures (chapels, churches, triumphal arches, pyramids and other constructions), were built of materials from nearby environments (quarries, mines, factories), or a specially commissioned expensive materials (stone from Brač, marble from Venčac, granite). Memorial schools and houses were built rationally, without luxury materials.

According to the affinities of the ruling elites whose representatives held key positions of the tender juries, urban sculptural monuments were placed on the frequent squares and crossroads, in parks, court gardens, churchyards, school yards, and factories, along the promenades (docks, pylons of bridges, wharves, boulevards, plateaus between buildings, small squares and gangways), on the cemeteries and edges of the historical fortifications. Some monuments were given prominent position in the visual image of the city, representing “guards – reminders,” such as Meštrović’s “Belgrade Winner” or sculptures of the Dušan’s bridge in Skoplje. Some statues were set in festive halls, lobbies, and inner courtyards of prominent edifices. Monuments built outside urban areas are placed at higher altitudes of anthological battlefields (Kajmakčalan, Bregalnica, Mačkov kamen, Zebrnjak, Kadinjača etc.), in front of the places of mass executions (Šumarice, Kraljevo, Bujanj, Banjica, Jajinci, Sajmište), or on the tops of the mountains (Lovćen, Avala). (ТУЦИЋ 2008; IGNJATOVIĆ 2010; ПУТНИК 2013; БОЖОВИЋ 2014; ПУТНИК 2016) They were erected on the islands, along the roads, seas, lakes, rivers and streams, as well. State organized international competitions for the greatest memorials where renowned specialists were winning. Majority of monuments were financed with state funds or voluntary contributions of citizens.

With uneven artistic characteristics, monuments have attracted attention of the cultural public that rarely expressed its opinion in a more elaborate debating form. Supported as undisputed national endeavors, sometimes they were criticized as a failed concept, especially because of improvisations in their execution. Their historiographical evaluation was usually undertaken after considerable time distance, when main figures of a construction process largely disappeared from the historical scene, and the original documents were scattered. Seasonable evaluation of the many monuments dedicated to Serbian liberation wars (1912–1918) failed,³ (КАДИЈЕВИЋ 2013; ЖИВКОВИЋ 2014; БОЖОВИЋ 2014) as well as precise dating, attribution of authorship, typological classification, and layered interpretation of modern time memorials, due to lack of competent interpreters and political gridlock of one-party political establishment (1945–1990).

Some critical comments had positive influence on the development of Serbian memorial art, encouraging its departure from the formalistic stereotypes. Despite the undertaken efforts only a small number of monuments were historiographically analyzed while others were mostly fragmentary commented. This is why the heritage protection of cultural monuments deprived of effective guidance in determining their own priorities. However, the most thorough scientific papers have demonstrated the direction of the future research in which the precise attribution, grounded stylistic characterization and detailed analysis of rhetorical layers would reconstruct genesis of each monument in the wider cultural and historical basis.

In terms of periodization, monuments can be divided into those from the period of the Principality (starting from the 1830), period of the Kingdom of Serbia (1882–1918), the monuments from the period of the Kingdom of Yugoslavia (1918–1941), as well as those built in the socialist Yugoslavia (1945–1991), the Republic of Yugoslavia (1992–2006) and the present-day Republic of Serbia. Leading Serbian and Yugoslav sculptors had a dominant role in shaping of the monuments during the 19th and 20th centuries, while specialized design engineers led the construction of monumental landmarks in the period between the World Wars and even later. Flourishing of memorial architecture after the First World War was encouraged by official memory culture, in which the cult of the past liberation epic included the older patriotic narratives (the Kosovo Testament, uprisings and liberation wars of the 19th century). Topics of the monumental memorial architecture particularly inspired students of architecture and experts from the state bureaus. The practice of the open competitions for the greatest monuments continued since 1945 until today, with equally competing sculptors and architects, sometimes offering cooperative solutions.

After modest classicist, through romantic and academic, to the symbolist and Art Nouveau monuments, from 1918 monumentalism of romantic-expressionist architectural (Momir Korunović) and post- Art Nouveau sculptural forms (Ivan Meštrović) prevails. (КАДИЈЕВИЋ 1996; ИГЊАТОВИЋ 2010; ТУЦИЋ 2008) Didactically oriented traditional matrix marked the interwar

³ Subjects of sculptural monuments dedicated to liberation wars (1912–1918) have determined nature of their plastic and decorative program. In terms of typology, they include depersonalized statues of anonymous soldiers (recruited from the first to the third call) which were presented with a folk hat called *šajkača* and a rifle (monuments dedicated to resistance to the occupying forces in Serbia), and those with French military helmet (soldiers of the Salonika front). The second type emphasize ideological symbols by representing war epic as primary state political venture (double-headed eagle, five-pointed star, flags and heraldic insignia), and the third one (represented mainly on cemeteries) symbols of death, suffering, eternal life and faith.

period, relying on conventional symbols – heraldic signs, figural scenes and moving furniture (tools from the battles, trophies, cult objects in the interior). Geometric abstraction and subtle spirituality of memorial landscapes (Bogdan Bogdanović, Svetislav Ličina) prevailed after the social-realist period (since 1952). (МАНЕВИЋ 1992; МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ 2013)

According to available historiographical comments, the most complete visual effects in the construction of public memorials are achieved by mixture of sculptural and architectural methods (in contrast to most undertakings in which the cooperation of those professions was missing). In the most successful achievements *artistic* notably transcends *ideological*, which is why they are standing out.

Unsystematically explored and partially described, modern Serbian memorials deserve full scientific approach, especially as their meanings are uncritically dogmatized, revisionist relativized or sensationally blurred. The monuments dedicated to liberation wars are especially discredited as the civilization controversial, and reduced to subversive symbols of esoteric secret societies or “imperial frontiers of Great Serbia project.” On the other hand, despite the efforts of objective interpreters, a multitude of registered monuments was inaccurate dated and attributed, or conceptually unrelated to their direct ideals.

Except for the placement of pseudo/historiographical criteria, the lack of institutionally integrated research strategy works for reflection of polarized criteria of evaluation of monumental heritage in Serbian cultural circles, which is burdened by deep ideological inhibitions. In the light of the conflicting standards, politically unacceptable monumental corpus is typically disputed as “anachronistic” while the close one is praised as a “guidepost.” Similar exclusions occur in some scientific interpretations, when traditional heritage is dismissed from the postcolonial global revisionism as “petrified instrument of ideological constructs.”

Reconstruction of destroyed Serbian monuments should not disturb other communities in the turbulent Balkans since they embody ideas and symbols of the past. Understood as records of epochs, whose mandate is irreversibly exhausted, monuments do not present a political threat or provocation in their cultural segment. Nevertheless, it is clear that only the flow of time and the strengthening of democratic culture among the inhabitants of the Balkans will provide deserving civilizational survival of monuments. Therefore their abuse in purpose of revisionism and chauvinism, often represented in recent periods of regional history, will stop.

CITED LITERATURE

- БОЖОВИЋ, Александар. *Меморијали Првог светског рата на територији Београда*. Београд: ЗЗЗСКГБ (Božović, Aleksandar. *Memorijali Prvog svetskog rata na teritoriji Beograda*. Beograd: ZZZSKGB), 2014.
- ЖИВКОВИЋ, Нада (ур.). *Јавни споменици и спомен обележја колективно памћење и /или заборав, зборник радова*. Београд: ЗЗЗСКГБ (ŽIVKOVIĆ, Nada (ur.). *Javni spomenici i spomen obeležja kolektivno pamćenje i /ili zaborav, zbornik radova*. Beograd: ZZZSKGB), 2014.
- ИГЊАТОВИЋ, Александар. “From Constructed Memory to Imagined National Tradition. The Tomb of the Unknown Yugoslav Soldier (1934–38).” *SEER* Vol. 88, No. 4 (2010). 624–651.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Момир Коруновић*. Београд: РЗЗЗСК, Музеј науке и технике – музеј архитектуре (KADIJEVIĆ, Aleksandar. *Momir Korunović*. Beograd: RZZZSK, Muzej nauke i tehnike – muzej arhitekture), 1996.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар, Милан Попадић (ур.). *Простори памћења / Spaces of Memory: collection of works* 1. Филозофски факултет, Београд / Belgrade, 2013.

- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Одјеси Првог балканског рата у српској архитектури.” у: *Први Балкански рат 1912/1913. године: друштвени и цивилизацијски смисао*. Књ. 1 (прир. А. Растовић). Ниш: Филозофски факултет (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Odjeci Prvog balkanskog rata u srpskoj arhitekturi.” у: *Prvi Balkanski rat 1912/1913. godine: društveni i civilizacijski smisao*. Књ. 1 (прир. А. Растовић). Ниш: Филозофски факултет), 2013, 138–141.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Уметност и национална идеја. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (MAKULJEVIĆ, Nenad. *Umetnost i nacionalna ideja, Sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2006.
- МАНЕВИЋ, Зоран. *Богдан Богдановић. Велика награда архитектура САС*. Београд: Савез архитеката Србије (MANEVIĆ, Zoran. *Bogdan Bogdanović. Velika nagrada arhitekture SAS*. Београд: Savez arhitekata Srbije), 1992.
- МАНОЈЛОВИЋ ПИТАР, Olga. *Археологија сећања. Споменници и идентитети у Србији 1918–1989*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2014.
- МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ, Дијана. „Поетика меморијала у делу архитекте Светислава Личине.” у: *Простори памћења / Spaces of Memory: collection of works* 1. Ed. А. Кадијевић и М. Поподић. Београд: Филозофски факултет (MILAŠINOVIĆ MARIĆ, Dijana, *Poetika memorijala u delu arhitekta Svetislava Ličine. Prostor pamćenja / Spaces of Memory: collection of works* 1. Ed. Kadijević, A. i Popadić, M. Beograd: Filozofski fakultet), 2013, 445–456.
- ПУТНИК, Владана. „Естетика и улога меморијалних паркова у Југославији на примеру спомен-комплекса ‘Кадињача’.” у: Кадијевић, Александар, Милан Поподић (ур.). *Простори памћења / Spaces of Memory: collection of works* 1. Београд: Филозофски факултет (PUTNIK, Vladana. „Estetika i uloga memorijalnih parkova u Jugoslaviji na primeru spomen-kompleksa ‘Kadinjača’.” у: KADIJEVIĆ, Aleksandar, Milan Popadić (ur.). *Prostor pamćenja / Spaces of Memory: collection of works* 1. Београд: Filozofski fakultet), 2013, 290–301.
- ПУТНИК, Vladana. „Second World War monuments in Yugoslavia as witnesses of the past and the future.” *Journal of Tourism and Cultural Change* (May 2016): 1–16.
- РАЈЧЕВИЋ, Угљеша. *Запирано и зајрло*. Књ. 1. Нови Сад: Прометеј (RAJČEVIĆ, Uglješa. *Zatirano i zatrto*. Књ. 1. Novi Sad: Prometej), 2003.
- РАЈЧЕВИЋ, Угљеша. *Запирано и зајрло*. Књ. 2. Нови Сад: Прометеј (RAJČEVIĆ, Uglješa. *Zatirano i zatrto*. Књ. 2. Novi Sad: Prometej), 2007.
- ТУЦИЋ, Хајна. *Споменик Незнаком јунаку на Авали*. Београд: ЗЗЗСКГБ (TUCIĆ, Hajna. *Spomenik Neznatom junaku na Avali*. Београд: ZZZSKGB), 2008.

Александар Ђ. Кадијевић

О ТИПОЛОГИЈИ И ТУМАЧЕЊУ СРПСКИХ ЈАВНИХ СПОМЕНИКА (XIX–XX ВЕК)

Резиме

Уметничко обликовање српских јавних споменика (XIX–XX век), од којих је део имао и архитектонску структуру, испитано је делимично и публикувано фрагментарно. О ниском степену истражености овог значајног сегмента новијег културног наслеђа сведочи скроман фонд историографских осврта. Отуд питање његове типологије, друштвеног и културног значења, као и симболичких „порука” упућених путем архитектонско-скулпторске нарације „другима” представља важну тему будућих критичких тумачења. Од нестајања и пропадања заштићено је само неколико најмонументалнијих споменика, углавном изграђених на територији Србије, Грчке и Туниса. Препуштени забору и небризи, већина споменика све теже одолева зубу времена.

Кључне речи: архитектура, Србија, јавни споменици, политика, нација, историографија.

Уредништво је примило рад 10. IX 2016. и одобрило га за штампу 5. V 2017.

ИГОР Б. БОРОЗАН

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

Политичка иконографија и скулптура у служби меморисања народног краља: Споменик краљу Петру I Карађорђевићу у Бијељини**

САЖЕТАК: Споменик краљу Петру Карађорђевићу у Бијељини откривен је на Петровдан 1937. године, испред зграде Општине. Споменик је дело угледног академског уметника Рудолфа Валдеца, вајара који је извео низ скулптуралних представа у славу династије Карађорђевић. Ангажовани национални радник и поштовалац идеје југословенства наметнуо се као природан избор приликом одабира уметника. Споменик у Бијељини представља краља Петра на коњу како мачем убија троглаву неман. Иконографски композиција варира тему и мотив Светог Ђорђа. Владар се попут свог типолошког модела дефинише као неустрашиви, хришћански витез који симболички убија зло. Он је симбол правде и истине, и носилац слободарских идеала југословенске нације.

Представа алудира и на мотив из народне песме о Муси Кесецији и Краљевићу Марку. Визуелним средствима оживљава се народни мит, и краљ Петар постаје нови Краљевић Марко. Тако краљ постаје симбол снаге и виталности народног духа и гарант очувања виталности нације, док троглави Арапин (троглава неман) симболише политичког и културног непријатеља и његову немоћ пред налетом храброг владара.

Споменик је током Другог светског рата уништио окупатор. Девастација споменика указује на покушај затирања колективне меморије локалног становиштва, будући да је споменик био визуелни носилац идеолошких и националних вредности. Након распада СФРЈ споменик је обновљен. Изведена реплика споменика откривена 1993. године сведочи о дугом трајању заједничког сећања и снази колективних менталних слика које су довеле до поновног откривања споменика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: краљ Петар I Карађорђевић, Рудолф Валдец, Бијељина, скулптура, визуелна култура.

* borozan.igor73@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта Министарства Републике Србије. Назив пројекта је *Представе идентитета у вербално-визуелној култури новој доба*, редни бр. 1777001.

Споменик краљу Петру I Карађорђевићу у Бијељини је у скорије време био у фокусу критичке историографије (Јлазић 2009: 23–35). Анализиран је процес формирања споменика, као и његов меморијски потенцијал, који је препознат актом рушења споменика, као и чином његовог поновног постављања на централни градски трг у Бијељини. Ипак, формирање споменика као прворазредног политичког агента, уобличеног на општим и дуготрајним идејним и иконографским структурама, није било анализирано у складу са методологијом политичке иконографије (WARNKE 2001). Примена овог метода је условила да се споменик постави као визуелни симбол и политички агент, чије пропагандно дејство и вишеслојни садржај потврђују значај дејства визуелних стратегија у медијском систему званичне идеологије и репрезентативне културу међуратног периода на тлу Краљевине Југославије.

Подизање споменика краљу Петру I Карађорђевићу 1937. године у Бијељини потврда је праксе визуелне монументализације легендарног монарха, започета непосредно након његове смрти 1921. године. Тако је владар са титулом *Ослободиоца* постао иконична слика нове југословенске државе и визуелни симбол нове династије Карађорђевић.

Млада југословенска држава, као метафора нове југословенске нације, почивала је на крхким основама. Краљевина Југославија је од свог конституисања била суочена са извесним дејством партикуларних национализама, који су кулминирали током друге половине четврте деценије двадесетог века (Димић 1997: 329–395). Јединство земље почивало је, између осталог, и на снази интегративних симбола. Моћ и снага симбола требало је да поспеше бржу интеграцију локалних идентитета у јединствен унитарни концепт нације. Држава је требало да почива на заједничкој енергији као претпоставци нормалног функционисања друштва и појединаца.

Визуелна култура је имала кључну улогу у креирању јединственог идеолошког простора. Високоестетизоване уметнине, али и дела популарне културе, пласирани су са идејом креирања јединственог естетског и културног простора. Свет жеља и идеала младе југословенске заједнице почивао је на јединственим и прихватљивим симболима.

У контексту монументализације краља Петра и креирања заједничког сећања на покојног монарха, споменичке представе су имале водећу улогу у контексту визуелизације концепта археологије сећања (MANOJLOVIĆ-PINTAR 2014: 51–62). Комеморативна функција скулптуре подразумевала је стварање нормираног сећања (KULIĆ 2006). Процес меморисања и његова артифицирана граматика почивали су на јединству визуелних симбола. Представе бившег суверена, махом апстраховане, без наглашеног српског елемента и са израженом стилизацијом, допринеле су да дође до масовне производње споменика краља Петра широм земље (РАЈЧЕВИЋ 2001: 2007). Тако су споменичке представе краља Петра I Карађорђевића биле подобни, интегративни топоси нових културних пракси југословенства (IGNJATOVIĆ 2007). Меморијски лик краља Петра постао је парадигма тежње елитних државних структура да визуелизацијом монарха поспеше идеју интегралног југословенства. Претпоставка јединственог света жеља и очекивања уткана је у лик краља Петра, чија је визуелизација почивала на различитим структуралним обрасцима. Структуре прошлости постале су осавремењени модели визуелизације славног владара и места где се преламала успешност визуелизације фиктивног света претпостављених идеала.

У том светлу трагаћемо за узорима коњаничке представе краља Петра у Бијелини, са идејом његовог смештања у шири, структурални оквир владарске иконографије (KELLER 2011: 303–309). Идеја замрзавања сећања у форми коњаничке владарске представе почива на старим структурама визуелизације моћи, и оличава концепт сједињења личности и дужности, упечатљив у споменичкој култури деветнаестог века широм Европе (MITTIG 1987: 474–476). Сублимација ове структуре у српској визуелној култури деветнаестог века манифестована је чином откривања споменика кнезу Михаилу Обреновићу у Београду 1882. године (ТИМОТИЈЕВИЋ 2002: 45–78). У међуратном периоду је настављено са праксом подизања коњаничких споменика у служби манифестације лидера заједнице. Монументалне коњаничке представе Кемала Ататурка (Kemal Atatürk) (КАДИЈЕВИЋ 2014: 296–298, 300–304) потврђују континуитет праксе визуелизације култа личности у форми скулптуралног медија.

КОРЕНИ ИДЕЈЕ О ВЛАДАРУ ВИТЕЗУ У ОКВИРУ НОВОВЕКОВНОГ ВЛАДАРСКОГ ПРОГРАМА

Идеја да се савремена стварност обликује и уподобљава реликтами прошлости није нова, већ је део старог дискурса манипулације уметничким делима. Српска монархија у XIX веку (БОРОЗАН 2006: 82–108) и потоња југословенска монархија (БОРОЗАН 2016: 119–123) умногоме су изградиле свој визуелни програм на искуству европских монархија новог века (TELESKO 2010: 57–76). Иконографски обрасци нововековних владарских програма почивали су и на стваралачкој реинтерпретацији античких митова. Везивање владарских лоза и појединих владара за славне и имагинарне претходнике из античког доба и хришћанске повеснице контекстуализовано је у садејству са нормирањем актуелних владарских претензија. Бити уподобљен античком моделу подразумевало је симболички, али и реалан трансфер моћи.

Владар дефинисан као витез, али и као антички херој, претпостављао је симбол борбе против неправде, хаоса и безумља. Победа добра и окончање митске борбе подразумева да ће нужно наступити период благостања, мира и реда. Еразмо Ротердамски (Erasmus Roterodamus), у једном писму из 1513. године, глорификује војводу од Урбина и изједначава га са митским јунаком Јасоном (WARNKE 2006: 157). Борба против непријатеља монархије, вере и државе изједначена је са Јасоновом борбом против варвара. Цивилизација и просвећеност супротстављене су варварству и рушилачком нагону, чији је носилац онај *други*, најчешће дефинисан као актуелан политички непријатељ (МАКУЉЕВИЋ 2006а: 141–156). У сликовној сфери, та *исконска* борба визуелизована је двојном представом. Херојски владар као збирно отелотворење врлине, и мрски непријатељ као метафора злобе, изображени су у виду алегоријских, симболичких, али и стварних представа. Обе структуре чиниле су део јединственог света нужности у којем се смењују циклуси добра и зла.

Представљени непријатељ попримао је обележја одређеног политичког непријатеља. Тако је представа Турчина у систему нововековне политичке иконографије најчешће била визуелизована слика политичког непријатеља (МАКУЉЕВИЋ 2006а: 142–147). Њена употребна вредност посебно је манифестована на двору Хабзбурговаца. Слика Турчина

симболизовала је скуп негативних појмова директно супротстављених представи праведног и мудрог владара (Симић 2012: 165–175). Истовремено, негативна слика другог представљана је и у виду апстрактних категорија – попут алегоријских представа српбе, гнева, пошаста – дефинисаних у виду алегоријских персонификација.

У култури и уметности раног модерног периода особито су коњаничке представе биле у служби потврде владарева моћи. На основу политичког читања слике и иконографски мотив како Свети Ђорђе убија аждају инкорпориран је у медијске системе владарске репрезентације новог века (MORGAN 2009: 107–122). На знаменитом алегоријском таблоу посвећеном глорификацији цара Матије (Emperor Matthias II) уочава се и представа Белерофонта како убија неман Химеру (WARNKE 2006: 153). Дакле, антички корени идеје о неустрашивом хероју прекомпоновани су и реконтекстуализовани у оквир визуелног представљања цара Матије, дело Егедија Заделера (Aegidius Sadeler) (1614). У оквиру те представе визуелизована је и стојећа персонификација Славе како убија аждају, чиме је испоштован стандардни иконографски образац у приказивању тријумфа правде над персонификацијом неразумности (WARNKE 2006: 153).

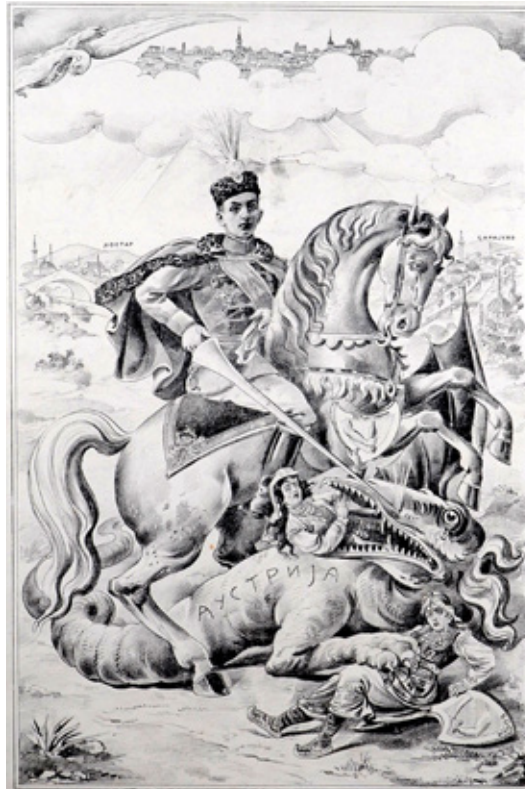
Хришћански лик владара је попримио *особеност* победоносног светитеља, условивши идентитетско саображење прототипа и типа. Представа Светог Ђорђа апелативно указује на самог цара, који попут свог типолошког обрасца бива препознат као активан борац против сваке јереси и политичке нестабилности. Истовремено, лик владара је могао да се идентитетски и визуелно дублира. Типски лик Светог Ђорђа с временом је попримио црте лица одређеног владара. Тако је Максимилијан (Emperor Maximilian I), цар Светог римског царства, уметнут у иконографску тему Свети Ђорђе убија аждају (WARNKE 2006: 157). Инкорпорирање старог иконографског обрасца условило је и директно поистоветљење два херојска лика у један просторни и временски модул. Фиктивни свет жеља и очекивања визуелно је отелотворен. Ангажоване представе владара у руху Светог Ђорђа дефинисане су као апелативни знаци пројектовани за будућност. Савремене слике постале су активни означитељи садашњости и инсценирани симболи будућности.

На истоветан начин је представљен и први велики модерни јунак. Наполеон Бонапарта (Napoleon I Bonaparte) је након кризе хероја успоставио нови политички поредак, који је имао одјеке и у визуелној култури (TELESKO 1998: 191). Са Бонапартом је настављен свети ланац историје зачет у антици. Секуларизација религије и њено *йосвейшовљење* довело је до тога да Наполеон готово заузме Христово место. Наполеонове представе су помериле границу која је у визуелној култури везивана за раније европске монархе. Сада је владар ступио на место првобитног узора (Христа), и постао захтевани модел заједнице. Самим тим, владар је на визуелним представама приказиван и као Свети Ђорђе. Управо из такве перспективе можемо да посматрамо представу Наполеона као Светог Ђорђа, Е. Холијеа (E. Hollier) из 1852. године (сл. 1) (TELESKO 1998: 191).

Преузимање старог иконографског обрасца, који је подразумевао типолошко изједначавање Светог Ђорђа и актуелног владара, није било непознато ни уобличитељима визуелних представа у Србији током XIX века. Године 1893. пласирана је литографија под називом *Краљ Александар Обреновић љрема лику Свейџоџ Георџија обара намеснике Јована Рисџића и Јована Белимарковића*, на којој је представљен млади краљ који пробада двоглаву аждају са ликовима својих политичких противника (намесника) и тако симбо-



Сл. 1. Е. Холије, *Наполеон као Свети Ђорђе*, литографија, 1852.



Сл. 2. Петар Марковић, *Смрти аждају (Принц Ђорђе Карађорђевић као Св. Ђорђе)*, 1908, литографија (Галерија Матице српске, ГМС/У 3382)

лично поништава јавно мњење у Србији (Борозан 2006: 39). Стари иконографски образац постао је визуелни памфлет негативног читања краљеве личности, и ангажовани артефакт који је критичким језиком визуелног манифестовао краљеву унутрашњу политику.

Уколико је наведени случај послужио за негативну интерпретацију владарског лика, онда је афирмативну ноту задобило *смишљање* владарског лика у иконографски модел композиције *Свети Ђорђе убија аждају*. Нарочито је током првих деценија XX века дошло до учестале визуелизације представника дома Карађорђевића у форми старе теме Свети Ђорђе убија аждају. Ангажовани језик уметности нашао се у служби савременог политичког речника који је визуелним средствима стварао нову политичку реалност. Године 1908. Петар Марковић је извео литографију на којој је представљен престолонаследник Ђорђе Карађорђевић као Свети Ђорђе (Милошевић, Врбашки 2004: 55). Млади наследник престола приказан је као Свети Ђорђе (сл. 2) који убија аждају (персонификацију Аустрије).

Са истом идејом ангажован је и Паја Јовановић. Сликара је за потребе владарске иконографије дома Карађорђевића извео композицију *Свети Ђорђе убија аждају* (сл. 3).



Сл. 3. Паја Јовановић, *Карађорђе Пећировић као Свети Ђорђе*, око 1920, уље на платну

По већ устаљеном обрасцу, светитељ је попримио црте Карађорђевог lika (Црвенковић 2012: 294). Композиција изведена у техници мозаика украсила је лунету главног портала цркве на Опленцу. Постављањем композиције на истакнуту тачку храма визуелизована је идеја о јединственој светој историји у којој су изједначени светитељи и династички прваци. Паја Јовановић је око 1920. године за принца Ђорђа Карађорђевића накнадно извео још једну реплику ове псеудохришћанске теме, чиме је потврђена династичка потреба идентификације са Карађорђем као првим модерним херојем (Тимотијевић 2010: 167). Нови херој, легитимисан и уподобљен хришћанском витезу, постаје образац славе и моћи династије. Сливном метаморфозом владар је дефинисан као стуб монархије, државе и династије, и стожерни симбол династије Карађорђевић.

РУДОЛФ ВАЛДЕЦ КАО ИДЕОЛОГ ЈУГОСЛОВЕНСТВА

Одбор за подизање споменика Рудолфу Валдецу у Бијељини конституисан је 1927. године. По устаљеном обрасцу, одбор је приступио избору подобног уметника да на главном тргу у Бијељини изведе монументални споменик краљу Петру. Реномирани уметник је био логичан избор (Борозан 2013: 69–70), будући да је уз неоспорно мајсторство у обликовању споменика био и проверен национални радник, осведечен изведбом скулптуралне представе Доситеја Обрадовића, откривене у Београду 1911. године (Тимотијевић 2001: 39–56). Вајар је свој стваралачки опус, између осталог, снажно везао за личност краља Петра Карађорђевића. Уметник је од доласка краља Петра на власт исказао

снажну приврженост српском монарху, препознавши у њему главног генератора јужно-словенског национализма у један интегративни национални идентитет (Предић 1939: 10). Валдец је већ 1904. године извео бисту краља Петра Карађорђевића, која је у стилизованој форми монументализовала идеју *народног* владара (Чешка 2009: 92). У периоду након Првог светског рата, Рудолф Валдец је постао један од кључних уметника који су допринели визуелизацији династије Карађорђевић. Године 1922. извео је споменицу у част женидбе краљ Александра и краљице Марије, што је додатно учврстило његов статус династичког панегиричара и вајара. Масовно пласирање споменице директно је потврдило визуелизацију владајуће породице, учврстивши неспорни ауторитет уметника и његову снажну везу са домом Карађорђевића.

Валдецов статус државног уметника потврђен је и приликом израде монументалне коњаничке скулптуре краља Петра у Великом Бечкереку (Борош, Маријановић 2005). Године 1924. вајар је извео колосални споменик у част преминулог монарха (Борозан 2015: 70). Стилизована представа глорификује владара и његову улогу у Великом рату. Владерев споменик у Великом Бечкереку указао је на шире оквире монументоманије, која је захватила јавни простор младе југословенске државе. Масовно пласирање споменика, од којих су многи били део владарске иконографије, довело је до преобличавања јавног у династички простор. Владајућа монархија је свој легитимитет потврђивала масовним подизањем споменика, потврдивши моћ визуелног у креирању репрезентативног програма династије Карађорђевић.

ИДЕЈА О ПОДИЗАЊУ СПОМЕНИКА КРАЉУ ПЕТРУ I КАРАЂОРЂЕВИЋУ У БИЈЕЉИНИ

Бројне самосталне иницијативе за подизањем споменика династичким првацима претиле су да наруше углед и достојанство репрезентативне културе владајућег дома. Стога су ови патриотски акти били делимично заустављени планским подизањем споменика нормираних по правилима државних надлештава, која су расписивала јавне конкурсе. Евентуално је израда споменика могла да буде последица директне поруцбине државних установа, што је имплицирало избор истакнутих и признатих академских уметника. Таква пракса испоштована је у случају бијељинског споменика, будући да је Валдец склопио уговор са представницима одбора (АЈ–74–97–117, 118). Статус и ореол династичког вајара од највишег ранга омогућио је уметнику директан избор, чиме је избегнута пракса јавног конкурса.

Склапањем уговора 1927. године учињен је први корак у конкретизацији идеје о подизању споменика краљу Петру у Бијељини. Други корак је начињен 19. јула 1927. године, када су представници одбора Фрањо Ванек и инжењер Илија Петровић склопили уговор са вајарем (АЈ–74–97–117, 118). У том уговору је стајало да би димензије споменика требало повећати у односу на првобитну скицу. Наиме, уметник је сматрао да би се скулптура у таквим размерама изгубила у простору, односно, дошло би до негације *израженог* ефекта доминације, као претпоставке ангажоване скулптуре и њеног места у манифестационом простору моћи.

Валдец је урадио и преправку у односу на првобитну скицу (сл. 4) изостављањем круне из леве монархове руке (сл. 5). Ову измену вајар је образложио чињеницом да ће



Сл. 4. Рудолф Валдец, *Краљ Пејтар Карађорђевић као Свешти Ђорђе*, 1927, макета, АЈ 377–126–1–200



Сл. 5. Рудолф Валдец, *Краљ Пејтар Карађорђевић као Свешти Ђорђе*, 1927, АЈ 74–97–44

тако монархова рука више доћи до изражаја. Истовремено, он је истакао да *брисање* круне има корене у тези да се *краљ Пејтар није борио за круну, већ за народ* (АЈ–74–97–117, 118).

Јасна је вајарева намера да својом визуелизацијом краља Петра повеже лик митског владара са искомским народним типом. Српски национални израз оличен у телесној представи уметнут је у свеобухватни апстраховани народни идиом. Валдец, као етнички Хрват, није представио владара који је носилац српског етничког кода, него је изобразио народног дива чији корен лежи у дубљем, архајском гену изворног протојугословенства. Примордијални владар је носилац искомског гена и родоначелник лозе Југословена, сада сједињене и отелотворене у споменичкој форми.

У прилог тези о народном владару говори и снажно редуковано монархово лице. Експресиван и карактеран израз краљевог лица надилази верну репродуктивност владаревог реалног лика и постаје амблем целокупног народа и његових народних (демократских) тежњи. Владарев лик надилази пуку документарност и историјску веродостојност и постаје иконички тип, амблем расно детерминисаног народа. Победоносни и слободарски устројен владар постаје уподобљен народу. Истовремено, народ

је отелотворен у владаревом телу које је визуелни исказ и потврда јединственог етничког тела. У оштро засенченим структурама краљевог лика сублимиран је симболички израз јединственог народног тела чије је апсолутно отелотворење сам владар. Одлучност која провејава владаревим ликом у служби је актуелне политичке поруке. Тријумф владара директно упућује на јединство и снагу унитарног југословенства.

Отуда и не чуде Валдцеове речи да је разлог изостављања круне између осталог и у томе што се владар превасходно борио за народ. Дакле, изнад династичког легалитета успоставља се народни легитимитет, и владар постаје војујући носилац народних права.

Слика владара постаје слика народа која указује на прелазак из државотворног национализма у митопоетски национализам.

У сагласју са владаревим експресивним ликом, визуелизована је и целокупна фигурална представа. Виолентни коњаник представљен је у дивљем замаху док пробада троглаву аждају. Исконска снага владара и његовог пропетог коња манифестована је у замрзнутом кадру, који ипак одише најавом континуалног кретања.

Истовремено, упркос израженој телесној моторици и снажно истакнутој корпоралности, представа одише и дозом кулисне декоративности, која јој придаје ноту узвишене монументалности. Рељефна форма композиције евоцира декоративност античког фриза, сада у замишљеном слободном простору. Античка евокација водила је ка дубљим коренима, нужно заснованим на замишљеној динамици изворног, архајског Југословена. У митским дубинама примордијалног архаизма искован је непатворен владарев дух, коначно отелотворен у помало *русиичној* владаревој телесности.

Стога готово дивљи патос фигуре као да садејствује са унутрашњим духом владара и животиње, коју монарх снажним гестом зауздава и контролише. Заправо и владар и коњ чине једну форму, која формално и енергетски поприма контуре јединственог визуелног знака. У складу са ранијим иконографским обрасцима и у садејству са претходним експресивним формама, вајар је прилагодио скулптуру савременом скулптуралном језику. Искусни Валдец је уткао идеолошке и естетске оквире времена у ликовни израз композиције, учинивши је прикладном за постављање у јавни простор града.

ОТКРИВАЊЕ СПОМЕНИКА КРАЉУ ПЕТРУ I КАРАЂОРЂЕВИЋУ У СЕМБЕРИЈИ (БИЈЕЉИНИ)

Споменик је коначно откривен 12. јула 1937. године (Аноним 1927: 5). Скулптура је постављена на трг у Бијељини након деценијске паузе проузроковане, између осталог, смрћу вајара, као и накнадним, мукотрпним спором који је избио између вајарева удовице и Прве уметничке вештачке ливнице у Београду, власника Властимира Ђорђевића (АЈ–74–97–106, 109, 110, 117, 118).

Валдецов витез је парадигматска фигура универзалног словенског прачовека, чији је дух саобразан географском поднебљу настањеном савременим Југословенима. Непатворена владарева народност природно је монументализована у Бијељини, која је административно припадала Дринској бановини, где је сећање на владара било особито снажно као и у околним бановинама. Корен заједничког сећања није почивао само на краљевој улози у Великом рату већ је саткан и на основу живог предања о славним делима краља Петра, који се под псеудонимом Петар Мркоњић борио у Херцеговачком устанку 1875. године (Живолиновић 2003: 103–148). Тако је сећање на устанак и на слободарске традиције сублимирано у митској личности Петра Мркоњића, који је учествовао у народном отпору османској управи. Дефинисање херцеговачког типа као парадигме српског етничког корпуса је било условно толерисано у трећој деценији XX века. Управо је на тим основама дефинисана народност краља Петра у форми споменика, откривеног у Требињу 1928. године. Фигуре анонимног (типског) херцеговачког устаника и краља Петра су у изведби вајара Сретена Стојановића попримиле расне и етничке особености српског

народног типа, који, будући рустично изведен, бива саобразан земљи из које изниче (ЋUBRILLO 2013: 63–67). Апстраховани и надетнички дефинисан споменик краљу у Бијељини је више одговарао наднационалној компоненти државне заједнице у четвртој деценији XX века.

У оквиру нормираног памћења и поводом откривања споменика, аутор текста у листу *Занатлија* закључује да је краљева коњаничка скулптура симбол захвалности југословенске нације почившем владару (ПОСМАТРАЧ 1927: 5). Аутор у наставку текста истиче да је споменик и одраз патриотских осећања *дивне Семберије*, која је изнедрила многе знамените народне хероје, попут Ива од Семберије и Филипа Вишњића (ПОСМАТРАЧ 1927: 5). Дакле, Семберија је била достојна да се на њеном тлу подигне споменик краљу Петру. Тако је српски национализам оличен у митским херојима нације интегрисан у нови југословенски етнички и државни национализам. Некадашњи краљ Срба постао је нови модеран суверен свих Југословена.

Отуда је меморисање краља Петра међу житељима Семберије проистекло из два извора – једног заснованог на српској националној идеји, и другог, конституисаног на основама југословенског интегралног национализма. Упркос чињеници да је српски народ био носећа етничка заједница у Краљевини Југославији, приказивање сувише огољеног српског национализма могло је да изазове одређене проблеме. Таква правила су важила нарочито у мултиетничким регионима, па стога и не чуди што је Валдец владареву представу заодену у крунидбено рухо. Краљевски плашт којим је заоденут краљ Петар је додатном стилизацијом апстрахован на ниво универзалног владарског симбола, дефинишући суверена као слику која донекле надилази етничку искључивост. Споменик владара је превасходно дефинисан као пример врлине, снаге и постојаности која је инхерентна заједничком човеку – новом Југословену.

Мит о расном диву, јунаку инхерентном динарском поднебљу, управо је и био резервисан за пределе саобразне динарском типу човека. Краљ Петар, као пример *homo dinaricus*-а, постављен је у виду свог споменичког *двојника* у регион настањен изворним динароидима (IGNJATOVIĆ 2007: 123). Теорије Јована Цвијића и Владимира Дворниковића поспешиле су на извештан начин спајање човека и природе (земље) у јединствен антропоморфни топос (IGNJATOVIĆ 2007: 122). Такав дискурс је и произвео природну карактерност снажног владара и његово природно *смишљање* у регион Семберије. Расни канон уметнут у телесну кодификацију динароида визуелно је дефинисан у моћној фигури тријумфујућег владара. Из ткива земље, као природне творевине, изникао је *сирови* споменик који је артифицираним средствима намерно и плански уподобљен тлу Семберије, који у својој рустичности бива саобразан земљи из које изниче.

Тако је класична форма споменичке културе, заснована на коренима античке реторичке праксе, инкорпорирана у слику владаревог тријумфа у Бијељени. Уподобљавање типским идејама, заснованим на поштовању класичног речника форме и функције, означило је и надилажење евентуалног учитавања оријенталистичког дискурса.¹ На тај начин је изостављена пракса уписивања оријенталистичког наратива у поднебље Дринске

¹ На примеру павиљона Босна, изложеном на Међународној изложби у Паризу 1937. године, може се пратити конструисање оријенталног дискурса у домен уметности и културе потоње територије Босне и Херцеговине. IGNJATOVIĆ 2007: 119–134.

бановине (дела будуће Босне и Херцеговине), а питање владарске представе је остало у категоријама канонизоване академске праксе. Стандардизована вајана представа изведена је по правилима прикладности античког канона, и као таква постала је пример класичног вокабулара у јавној монументалној скулптури.

Нови унитарни национализам, као дело државне, централизоване идеологије југословенства, испољио се и приликом постављања камена темељца за бијељински споменик. На архивском снимку свечаности освећења постамен-та (сл. 6) јасно се уочава жеља власти да путем споменичке културе и јавних свечаности поврати веру у јединствену заједницу. Присуство државних службеника и војних структура, као и представника званичних верских заједница, указује на строго нормирану јавну светковину. Војни поредак и типизирана схематичност, саткана од тела војника и мештана, сугерише на постојаност поретка и његову готово апсолутистичку неумитност. Људска тела у тако постављеном идеолошком обрасцу постају корпорални манифести јединствене идеје о јединственом државном организму.

У доба снажних и ауторитативних режима, строго контролисане јавне свечаности служиле су за уподобљавање појединца колективу, као и за масовну популаризацију владајућих структура. И у Бијељини је и приликом откривања споменика одржана јавна светковина о којој делимично сведочи једна драгоцен архивска фотографија. Иза грађана који позирају сниматељу виде се стандардни елементи свечаности. Свечано украшени јарболи са истакнутим државним заставама јасан су показатељ да је поводом откривања споменика дошло до сложене ефемерне представе. Симболи и знаци дефинисали су неуобичајеност догађаја, уздижући га на ниво естетског и идеолошког спектакла у чијем се центру нашла меморијска представа краља Петра.



Сл. 6. Откривање постамен-та споменика краљу Петру I Карађорђевићу у Бијељини, 1937, АЈ 74–97–44

РЕЦЕПЦИЈА СПОМЕНИКА КРАЉУ ПЕТРУ I КАРАЂОРЂЕВИЋУ У БИЈЕЉИНИ

Анонимни аутор чланка у загребачкој *Ријечи* истакао је непосредно након откривања споменика да: „бијељински споменик представља нешто ново, необично и слободно, и опет наше, изражено освајачким осјећајем” (Ралчевић 2001: 215).

Недвосмислена је извештачева намера да истакне снагу и моћ почившег владара, и то неколико година након убиства краља Александра. Разједињеној држави, окруженој непријатељским силама, био је потребан интегративни симбол. У том контексту можемо да посматрамо и коначно уздизање бијељинског споменика. У ери опште несигурности

и експанзивне политике великих сила ваљало је визуелним средствима упутити поруку да је државна заједница искована у једном освајачком налету на који јасно упућује тријумфујућа владарева споменичка представа.

Након похвале техничкој савршености оличеној у простудираној анатомији композиције, извештач *Ријечи* позабавио се иконографском анализом споменика. Након констатације да се уметник у креирању коњаничке скулптуре *окористио* познатим митовима о Краљевићу Марку и Светом Ђорђу, извештач је протумачио и симболику споменика: „Краљ Петар заогнут краљевским плаштом сједи на великом, снажном и лијепом коњу. Коњ се пропео на стражње ноге, у ставу прескока под строваљеним и већ обореним троглавим Арапином. Лијевом руком је краљ зауздао узде, којим равна свога хата, а десном руком је завитлао над главом по други пут великим мачем, који ће се спустити и расјећи другу, а онда трећу главу обореног цина. Оборени цин држи у десној руци балчак сломљеног мача а лијевом руком издигао под трбух коњу свој округли штит, којим се брани и под који се увлачи” (Раљчевић 2001: 216).

Аутор текста експлицитно истиче идејно и иконографско порекло композиције које води од Светог Ђорђа до Краљевића Марка, чија је *народност* утврђена визуелним језиком у XIX веку (Макуљевић 1997: 187–195; 2006б: 123–142). Јасна је иконографска схема, као део наратива, о архетипском витезу који војује против неправде. Спајањем два мита – о хришћанском и српском хероју – један југословенски идиом визуелизован је бијељинским спомеником. Моћан и маскулозан владар обара троглавог Арапина и тако недвојбено тријумфује над тиранијом и неправдом. Наратив о троглавом Арапину, као део заједничке митологије хришћанског света у новом веку, инкорпориран је за потребе српске митологије у еп о борби Краљевића Марка и црног Арапина (Стошић 2008: 296–297).

Тако је борба Светог Ђорђа против седмоглаве аждаје *йренесена* у еп о Краљевићу Марку. Седмоглава аждаја преточена је у мит о злом троглавом Арапину као метафори хтонског и језовитог бића које сеје страх и бес. Поистовећењем троглавог Арапина са митском аждајом испуњени су нужни предуслови за визуелну прераду наратива и његову савремену реинтерпретацију.

Краљ Петар пробада цина и троструко га обезглављује. Тако легендарни монарх постаје још један неустрашиви јунак у повесници борбе добра и зла. Митске димензије борбе светлости и таме попримиле су савремену политичку конотацију. Космолошке димензије смештају се у реалан политички тренутак и сукоб светова (добро и зло) задобија вајану форму у светлости геополитичке ситуације.

Акт победе над троглавим Арапином јесте реминисценција и на славну победу у Првом светском рату и пораз Османске империје, Аустроугарског царства и немачког Рајха. Троглави Арапин може се истумачити и као метафора спољних непријатеља, али и као симбол хаоса и безумља оличен у виду савремених дезинтегративних чинилаца, пре свега у виду партикуларних национализма.

Упркос томе што је споменик настао деценију пре свог откривања 1937. године, порука коју је изворно носио и даље је била актуелна. Мит о владару хероју и победоносцу будио је наду у опстанак заједничке државе, док је спољним непријатељима слао претећу поруку о борбеном народу и његовом тријумфујућем владару.

Јединство је и надаље било нужно, особито у време пред Други светски рат. Идеолошка компонента споменика пулсирала је истом снагом као и у претходној деценији, па је порука коју је споменик преносио још била веома актуелна. Тумачи споменика су оставили по страни анализу његовог стила и форме. Стога, с извесном дозом опреза, можемо да закључимо да тумачи споменика нису хтели да процењују промене настале током једне деценије, а које су се превасходно тицале формалне логике вајарске праксе.

Током четврте деценије XX века, у јавној споменичкој пракси уочава се тенденција ка снажној стилизацији, редукацији форме и компресији масе. Отуда донекле узбуркана потенција Валдецовог споменика није могла у потпуности да кореспондира са важећим обрасцима монументалне скулптуре, као својеврсној парадигми монументалног стила краља Александра. Наглашен контраст затворених и отворених форми, као и светло – тамног у грађењу форме, ехо су споменичке праксе претходне деценије. Бројне коњаничке представе краља Петра и особито краља Александра у четвртој деценији XX века, попут монументалног споменика у Љубљани, дело Лојза Долинара (Пинтар МАНОЛЛОВИЋ 1997: 203–207; МАРН КОМЋ 2013: 101–107; BOROZAN 2015: 375–402) нису само морфолошки одударале од Валдецовог споменика већ су указале и на идејни обрт изазван протоком времена.

Током четврте деценије XX века скулптуралне владарске представе постале су саобразне античком моделу, док је хришћански витез, као префигурација хришћанског морала, полако *џубио* своје место у јавном меморијалном простору. Ипак, и даље се могло видети смештање владарског лика у оквир иконографије Светог Ђорђа. Нереализовани рељеф Радете Станковића (ТОДИЋ 1988) са представом краља Петра као Светог Ђорђа (1940) указује на *преживљавање* старих структура (сл. 7). Уколико је стара тема и даље егзистирала, форма је умногоме измењена, па је Станковић своју композицију редуковао и хиперстилизовао.



Сл. 7. Радета Станковић, *Споменик краљу Петру I Карађорђевићу*, скица у гипсу, 1940.

* * *

Без обзира на промене форме, превасходна намена владарских споменика сажимала се у идеолошкој поруци. Тако је и бијељински споменик пластично монументализовао



Сл. 8. Споменик краљу Петру I Карађорђевићу у Бијељини, око 1940, разгледница, НБС Rg 459/2

идеју о снази и моћи државе и владајуће династије. Фотографија из Народне библиотеке Србије приказује огољени снимак главног трга у Бијељини (сл. 8). Моћ монументалне форме и претећа фигура увек *будно* владара снажно су деловале на потенцијалног посматрача. Монументализам у форми (фигура је била висока око осам метара) и снага реторичког вокабулара облика експлицитно су деловали у простору и времену до почетка Другог светског рата. Разгледнице са спомеником краља Петра у Бијељини су потврђивале масовну конзумацију владарских представа у праскозорје великих ратних разарања (сл. 9).

Комуникацијску делатну снагу споменика и њену комеморативно-меморијску намену препознали су и окупатори на самом почетку Другог светског рата. Споменик краљу Петру уништен је 1941. године (ЛАЗИЋ 2009: 28). Деконструкцијом споменика потврђена је стара пракса затирања сећања (FLECKNER 2011: 208–215) изведена у складу са идејом затирања духовних и културних вредности југословенског (српског) ентитета на подручју Семберије. Године 1946. нове власти су након Другог светског рата на споменик поставиле стелу са петокраком (ЛАЗИЋ 2009: 28–29), чиме је извршен класичан акт преименовања значења старог топоса, и његовог смештања у медијски систем репрезентације комунистичке власти на тлу СФРЈ.

Године 1993. споменик је поново извајан на основу претходног оригинала, када је и свечано откривен (ЛАЗИЋ 2009: 31–32). Споменичку реплику извео је академски вајар Зоран Јездимировић из Бијељине, симболично означивши процес *повраћка* сећања на краља Петра након распада СФРЈ. Конкретан визуелни артефакт је реактуелизован и



Сл. 9. Откривање споменика краљу Петру I Карађорђевићу у Бијељини, 1937.

враћен у комуникацијски дијалог са локалним становништвом. Коњанички споменик краљу Петру, извучен из заборавља, постао је парадигма савремене ангажоване визуелне праксе и предмет комуникацијске размене на данашњем подручју Републике Српске (БиХ).

Тако је, за сада, окончан наратив о функционисању споменика краљу Петру у Бијељини. Иконографски модул ревитализован је кроз историју као симбол идентитета југословенске и српске нације. Регулисан визуелном стратегијом и теоријом погледа, споменик у Бијељини је био и остао визуелни топос саткан од особених идеала и пракси.

ЛИТЕРАТУРА

AJ-74-97-117, 118.

AJ-74-97-106, 109, 110, 117, 118.

Аноним. у: *Политика*, 19. август 1927: 5.

БОРОЗАН, Игор. *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Неђојини*. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду (BOROZAN, Igor. *Representative culture and political propaganda. Knez Miloš monument in Negotin*. Belgrade: Faculty of Philosophy, University in Belgrade), 2006.

БОРОЗАН, Игор. „Рудолф Валдец.” у: Попов, Чедомир, Драган Станић (ур.). *Српска енциклопедија*. Том 2. Нови Сад – Београд: Матица српска, Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике (BOROZAN, Igor. „Rudolf Waldetz.” in: POPOV, Čedomir, Dragan Stanić (ed.). *Serbian Encyclopedia*. Vol. 2. Novi Sad – Belgrade, Matica Srpska, Srpska akademija nauka i umetnosti, Zavod za udžbenike), 2013, 69–70.

BOROZAN, Igor. „Monument to king Aleksandar Karađorđević in Ljubljana.” *The Historical Review* 64 (2015): 375–402.

BOROZAN, Igor. „The Artistic Transformation of Medieval History and the Representative Culture of the Serbian/Yugoslav Monarchy in the first half of the 20th century.” in: MERENIK, Lidija, Vladimir Simić, Igor Borozan (ed.). *Imaging the Past, the Reception of the Middle Ages in the Serbian Art from the 18th–21 Century* (Serbian National Committee of Byzantine Studies. Službeni glasnik. Institute for Byzantine Studies SANU), 2016, 119–133.

БОРОШ, Нада, Весна Марјановић. *Споменик краљу Петру Првом Карађорђевићу у Зрењанину*. Зрењанин: Историјски архив Зрењанин (BOROŠ, Nada, Vesna Marjanović. *King Peter I Karađorđević in Zrenjanin*. Zrenjanin: Historical Archive in Zrenjanin), 2005.

WARNKE, Martin. „Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrschbild.” in: MAAR, Christa, Herman Burda (ed.). *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*. Köln: Dumont, 2006, 147–164.

ДИМИЋ, Љубодраг. *Културна политика Краљевине Југославије I–III*. Београд: Стубови културе (ĐIMIĆ, Ljubodrag. *Cultural politics of the Kingdom of Yugoslavia 1918–1941*. Vol. 1. Belgrade: Stubovi kulture), 1997.

ЖИВОЛИНОВИЋ, Драгољуб Р. *Краљ Петар I Карађорђевић*. Књ. 1. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (ŽIVOJINOVIĆ, Dragoljub. *King Peter I Karađorđević*. Vol. 1. Belgrade: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2003.

IGNJATOVIĆ, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Београд: Грађевинска knjiga (IGNJATOVIĆ, Aleksandar. *Yugoslavhood in architecture 1904–1941*. Belgrade: Građevinska knjiga), 2007.

ЛАЗИЋ, Тања. „Споменик краљу Петру I Карађорђевићу у Бијељини.” *Зборник радова Етнографског института* (LAZIĆ, Tanja. „A Monument Dedicated to King Peter I Karađorđević in Bijeljina, 1937–1993.” *Collection of Papers of The Institute of Ethnography SASA*) 26 (2009): 23–35.

КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „The Cult of Atatürk’s Personality in the Works of Heinrich Krippel.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti (Matica Srpska Journal for Fine Arts)* 42 (2014): 277–290.

KELLER, Ulrich. „Rieterstandbild.” in: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011, 303–309.

KULIĆ, Todor. *Kultura sećanja*. Београд: Ћигоја (KULIĆ, Todor. *The Culture of memory*. Belgrade: Ćigoja), 2006.

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.

- МАКУЛЈЕВИЋ, Nenad. „Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka.” u: MANOJLOVIĆ-PINTAR, Olga (ur.). *Istoriја i сећање*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije (МАКУЛЈЕВИЋ Nenad. „The Image of the Other in Serbian Visual Culture of the 19th Century.” in: *History and Memory*. Belgrade: Institut za noviju istoriju Srbije), 2006, 141–156.
- МАКУЛЈЕВИЋ, Ненад. *Умјетноси и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (МАКУЛЈЕВИЋ, 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), 2006b.
- МАРН КОМИЋ, Renata. „Men on Horseback. The Role and Reception of the Equestrian Monument in Slovenia.” *Acta Historiae Artis Slovenica. Visualizing Memory and Making History. Public Monuments in Former Yugoslav Space in the Twentieth Century* 18/3 (2013): 75–94.
- МИЛОШЕВИЋ, Емица, Милена Врбашки. *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, Нови Сад: Галерија Матице српске (MILOŠEVIĆ, Emica, Milena Vrbaski. *Karadjordjević in the Collections of Galleries of Matica Srpska*. Novi Sad. Galerija Matice srpske), 2004.
- MITTIG, Hanst-Ernst. „Das Denkmal.” in: BUSCH, Werner, Peter Schmook (ed.). *Kunst, die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim und Berlin, 1987, 457–489.
- MORGAN, Giles. *St. George: Knight, Martyr, Patron, Saint and Dragonslayer*. Harpenden: Chartwell Books, 2009.
- ПИНТАР МАНОЈЛОВИЋ, Олга. „Владарски споменици у Љубљани 1908–1940.” *Годишњак за друштвену историју* (PINTAR MANOJLOVIĆ, Olga. „Sovereign’s Monuments in Ljubljana 1908–1940.” *Annuaire for Social History*) 2–3 (1997): 203–207.
- PINTAR-MANOJLOVIĆ, Olga. *Arheologija сећања. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, Čigoja štampa (MANOJLOVIĆ-PINTAR, Olga. *The Archeology of memory. Monuments and identities in Serbia 1918–1989*. Belgrade: Udruženje za društvenu istoriju, Čigoja štampa), 2014.
- ПОСМАТРАЧ. „Једна неправда према нашем уметничком занатству.” *Занатлија* 3, 25. јул 1927: 5.
- ПРЕДИЋ, Миливој, *Нушић у њичама*. Књ. 2. Београд (PREDIĆ, Milivoj. *Nušiћ in stories*. Knj. 2. Belgrade), 1939.
- РАЈЧЕВИЋ, Угљеша. *Зајмирано и зајмирано. О унишћеним српским споменицима*. Књ. 1. Нови Сад: Прометеј (RAJČEVIĆ, Uglješa. *Repressed and Suppressed. On Destroyed Serbian Monuments*. Vol. 1. Novi Sad: Prometej), 2001.
- РАЈЧЕВИЋ, Угљеша. *Зајмирано и зајмирано. О унишћеним српским споменицима*. Књ. 2. Нови Сад: Прометеј (RAJČEVIĆ, Uglješa. *Repressed and Suppressed. On Destroyed Serbian Monuments*, Vol. 2. Novi Sad: Prometej), 2009.
- СИМИЋ, Владимир. *За љубав оцаџбине. Патриотије и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*. Нови Сад: Галерија Матице српске (SIMIĆ, Vladimir. *For the Love of Homeland. Patriots and Patriotism in Serbian Culture of the 18th Century in the Habsburg Monarchy*. Novi Sad: Galerija Matice srpske), 2012, 165–175.
- СТОШИЋ, Љиљана. „Црни Арапин у српској књижевности и уметности.” *Даница. Српски народни илустрирани календар* (STOŠIĆ, Ljiljana. „Black Arab in Serbian Literature and Arts.” *Danica. Srpski ilustrovani kalendar*) (2007): 294–313.
- TELESKO, Werner. *Napoleon Bonaparte: Der moderne Held und die bildende Kunst*. Wien, Bohlau, 1998.
- TELESKO, Werner. *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*. Wien: Böhlau, 2010.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III.” *Наслеђе* (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. „The Myth about the National Hero Savior and the Construction of the Monument to prince Miloš M Obrenović III.” *Heritage*) IV (2002): 45–78.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Херој пера као путник: типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића.” *Наслеђе* (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. „Hero of Letters as Traveller: Typological analysis of Public National Monuments and Sculpture of Dositej Obradović by Waldetz.” *Heritage*) III (2003): 39–56.
- ТОДИЋ, Миланка. *Радета Станковић (1905–1996)*. Београд: Народни музеј у Београду, Факултет примењених уметности, Универзитет у Београду (TODIĆ, Milanka. *Radeta Stanković (1905–1996)*. Beograd: Narodni muzej u Beogradu, Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet u Beogradu), 1988.
- FLECKNER, Uwe. „Damnatio memoriae.” in: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. I: Abdankung bis Huldigung*. München: C. H. Beck, 2011, 208–215.

ЦРВЕНКОВИЋ, Биљана. „Паја Јовановић и маузолеј Карађорђевића на Оplenцу.” *Шумадијски записи* (CRVENKOVIĆ, Biljana. „Paja Jovanović and Mausoleum of the Karađorđević Dynasty on Oplenac.” *Šumadijski zapisi*) VI (2012): 281–299.

ČUBRILO, Jasmina. „Two Monuments by Sreten Stojanović. Continuity in Discontinuity.” *Acta Historiae Artis Slovenica. Visualizing Memory and Making History. Public Monuments in Former Yugoslav Space in the Twentieth Century* 18/3 (2013): 59–73.

Igor B. Borozan

POLITICAL ICONOGRAPHY AND A SCULPTURE SERVING
THE MEMORY OF THE FOLK KING: MONUMENT TO
KING PETAR I KARADORĐEVIĆ IN BIJE LJINA

Summary

The monument to King Petar I Karađorđević in Bijeljina was revealed in front of the municipal building on St. Peter's Day in 1937. After the death of King Aleksandar Karađorđević, the Kingdom of Yugoslavia was faced with strong separatist tendencies, thus the erection of a memorial in Semberija could be interpreted as an attempt to visualize the idea of unitary Yugoslavism. At the same time, the act of creating a monument to the Serbian king tells us also about the continuity of Serbian national idea among the Semberija residents.

This monument is a work of art of Rudolf Valdec, a distinguished academic artist and sculptor who launched a series of sculpture images in honor of the Karađorđević dynasty. As a socially engaged national artist and an admirer of the Yugoslav idea, he was thus a logical choice. The monument in Bijeljina represents the king on horseback killing a three-headed beast with a sword. Iconographically, the composition varies a theme and motif of St. George. Like his typological model, the ruler is defined as a fearless, Christian knight who symbolically kills evil. He is a symbol of justice and truth, and an advocate of the libertarian ideals of the Yugoslav nation.

The presentation hints also at the folk song motive of Prince Marko's battle with Musa Kesedžija. Visually, the popular myth is revived and the King Petar becomes the new Prince Marko. Thus the king becomes a symbol of strength and vitality of the folk spirit and a guarantee of the national vitality preservation, while the three-headed Arab (three-headed monster) symbolizes the political and cultural enemy and his weakness under the impact of the brave ruler.

During the WWII, the monument was destroyed by the occupiers. The devastation of the monument indicates an attempt to obliterate the collective memory of the local population, given that the monument represented the visual holder of ideological and national values. After the breakup of Socialist Federal Republic of Yugoslavia, the monument was restored. The replica of the monument, unveiled in 1993, testifies about the endurance of collective memory and the power of collective mental images that caused the monument to be revealed again.

Keywords: King Petar I Karađorđević, Rudolf Valdec, Bijeljina, sculpture, visual culture.

ЗЛАТА М. ВУКСАНОВИЋ МАЦУРА

Географски институт „Јован Цвијић”, Српска академија наука и уметности*

АНГЕЛИНА Ж. БАНКОВИЋ

Музеј града Београда*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Планирани и грађени Београд: Збирка планова Музеја града Београда

САЖЕТАК: Историјски планови и карте представљају значајне изворе за истраживаче из различитих научних дисциплина, помажу бољем разумевању догађаја у прошлости и схватању неког простора у одређеном тренутку његовог постојања. Ипак, садржај већине збирки историјских планова и карата који се налазе у релевантним домаћим институцијама још увек није у довољној мери научно истражен, што се посебно односи на карте и планове градова у Србији који су настали током XIX и XX века. Користећи оригиналну, мало познату и до сада необјављивану музејску грађу, циљ аутора овог рада јесте да кроз приказ историјских планова и карата који се чувају у Збирци за архитектуру и урбанизам Музеја града Београда укажу на њихов значај и могућности њиховог коришћења као примарних извора у научним истраживањима, те да допринесу тумачењу урбаног развоја, планирања и изграђивања Београда у времену од краја XIX до средине XX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјски планови и карте, геодетски планови, урбанистички планови, урбанизам, музејска грађа, Београд.

УВОД

Опште је прихваћено мишљење да историјске карте и планови представљају значајан извор информација и да доприносе бољем разумевању догађаја у прошлости. Овој теми се на међународном нивоу придаје све већи значај (LIEBENBERG, COLLIER, TÖRÖK 2014), а бројне историјске карте путем разних медија постају све приступачније научној заједници и широкој јавности (на пример: *David Rumsey Map Collection Database and Blog*). С друге стране, енглески географ и картограф Брајан Харли (Brian Harley) истиче како

* z.macura@gi.sanu.ac.rs; angelina.bankovic@mgb.org.rs

су научницима који се баве проучавањем историје, међу најразличитијим документима које користе, карте и планови добро знани али и најмање разумљиви (HARLEY 2001: 33). Такав је случај и у домаћој средини где су чести радови који обрађују проблематику историје и урбаног развоја града, а који су урађени без суштинског проучавања релевантних карата и планова. Такође, постоје случајеви да аутори не дају изворе за планове које користе, или наводе да потичу „из личне архиве” која је јавно недоступна или је временом уништена, што их чини непоузданим полазиштем за даља истраживања (на пример: Максимовић 1968). Историјске карте и планови често се у радовима користе као илустрација текста, као његов „украс” без анализе и разумевања њиховог садржаја. Ретки су примери радова који историјске карте и планове схватају као извор за тумачење и разумевање културне историје или друштвених процеса у развоју града, његове урбане структуре и територије. Поред тога, многе збирке и фондови историјских карата и планова који се чувају у домаћим институцијама још увек су непроучени, попут оних у Архиву Србије, Архиву САНУ и Архиву Југославије.

Овај рад је настао на основу проучавања и анализе историјских карата и планова који се чувају у Збирци планова у оквиру Збирке за архитектуру и урбанизам Музеја града Београда.¹ У раду су урбанистички и геодетски планови из ове Збирке коришћени као примарни извори за анализу и приказ урбанистичког планирања и изградње Београда у периоду од краја XIX до средине XX века.

ЗБИРКА ПЛАНОВА: НАСТАНАК, САДРЖАЈ И СТРУКТУРА

Збирка за архитектуру и урбанизам Музеја града Београда основана је 1960. године,² са идејом да се у њој „прикупља, чува, сређује и проучава документација која се односи на изглед града у прошлости” (Ђурић-Замоло 1973: 161), односно предмети који сведоче о градитељском и урбанистичком развоју Београда. У Збирци се чувају оригинални цртежи, планови града и пројекти грађевина, зграда и кућа, као и многобројна архивска документа, рукописи, фотографије и разгледнице. Као засебне целине издвајају се неколико значајних фондова и збирки, међу којима важно место заузима Збирка планова Београда са укупно 211 историјских планова и карата. Планови су израђени у периоду од 1865. до 1950. године, при чему је највише оних насталих у време између два светска рата.

У Музеју града Београда још је и пре настанка Збирке за архитектуру и урбанизам постојала тежња да се прикупљају предмети који сведоче о архитектонском и урбанистичком развоју града.³ Ови предмети чувани су у оквиру Збирке за историју Београда, па је почетни фонд новоформиране Збирке за архитектуру и урбанизам преузет из ње.

¹ Музеј града Београда је током 2016. године реализовао пројекат *Истраживање, заштити и унапређење доступности Збирке планова из XIX и XX века Музеја града Београда*, у оквиру кога су научно и стручно обрађени историјске карте и планови из ове Збирке. Пројекат је суфинансирало Министарство културе и информисања Републике Србије.

² Музеј града Београда (МГБ), Документација Збирке за архитектуру и урбанизам (ЗАУ), документ бр. 1059/1 од 18. 11. 1960.

³ МГБ, Административна архива Музеја града Београда, архивска кутија 28 за 1952–1953. годину, документ број 505 од 30. 9. 1952.

На тај начин је у Збирку за архитектуру и урбанизам доспело 40 планова.⁴ Планови су надаље сукцесивно набављани путем откупа или поклона. Тако је већина геодетских планова (55) набављена захваљујући Станку Милишићу,⁵ док је од Геодетске управе Социјалистичке Републике Србије набављено 29 планова.⁶ Следећу већу групу чини 27 планова из Фонда архитекте Душана Миросављевића.⁷ Сем Миросављевића и други архитекти допринели су формирању ове збирке, па је тако од Бранка Максимовића откупљено пет планова,⁸ од Милана Главинића шест,⁹ један план је добијен на поклон од Александра Дерока,¹⁰ док се у фонду Рикарда Штаудингера налази седам планова.¹¹ Остали планови, њих 41, откупљени су или добијени на поклон од разних особа и институција, као и од сарадника Музеја града Београда.¹²

Збирку, која тренутно садржи 211 планова, генерално чине три велике групе историјских планова и карата Београда. То су различити *урбанистички планови* којих има 58, затим *геодејски планови* којих има 129, као и *уједињене и оријентациони планови* којих има 24. У свакој од ових група налазе се планови различитог карактера, садржаја и детаљности, а који документују архитектонске, урбанистичке, културне, политичке, привредне, саобраћајне и друге процесе и догађаје који су се одигравали на простору Београда у временском распону дугом стотинак година. Многи од ових планова до сада нису били публиковани, нити су били предмет научног тумачења и интерпретације.

ПЛАНИРАНИ БЕОГРАД: УРБАНИСТИЧКИ ПЛАНОВИ

Збирка планова Музеја града Београда садржи 58 урбанистичких планова који се генерално односе на материју урбанизма, планирања, проширења и уређења града. Урбанистички планови нису производ само урбанистичке делатности већ и других дисциплина које прате урбанизам као мултидисциплинарни делатност (ŠOE 1978: 3; HALL 2014: 48), што се односи и на београдске планове. Међу групом урбанистичких планова налазе се: генерални и детаљни регулациони планови, секције за спровођење Генералног плана из 1923–1924. године, детаљни урбанистички планови и урбанистички пројекти, планови територије Београда, атара и грађевинског рејона, као и ситуациони и прегледни планови. Генерално говорећи, сви ови планови показују намере и преференције

⁴ Планови: Ур-3641, Ур-3838, Ур-3843–59, Ур-3861, Ур-3863, Ур-3865–75, Ур-3878–81, Ур-4063, Ур-4880, Ур-4900 (Књига инвентара Збирке за архитектуру и урбанизам (ЗАУ) и документација ЗАУ, документ бр. 403/1 од 25. 6. 1961).

⁵ Планови: Ур-4557-69, Ур-4672 (Књига инвентара ЗАУ, Књига уласка МГБ – бројеви Књиге уласка 1210 и 1292, и документација ЗАУ – фотокопија захвалнице Станку Милишићу од 21. 12. 1961).

⁶ То су планови: Ур-4920-48 (Књига инвентара ЗАУ и документација ЗАУ – документ бр. 130/2 од 18. 7. 1964).

⁷ Планови: Ур-10901-2, Ур-10906-8, Ур-10912-25, Ур-10928, Ур-10954, 57, 58, 60–63 (Књига инвентара ЗАУ и Књиге уласка МГБ – бројеви Књиге уласка 1438 и 1452).

⁸ Планови: Ур-14301, Ур-14335, 36, 38, 41 (Књига инвентара ЗАУ и документација ЗАУ – реверс број 350 од 14. 6. 1977).

⁹ Планови: Ур-3578, Ур-3579, Ур-4028–30, Ур-5738 (Књига инвентара ЗАУ, Књига уласка МГБ – бројеви Књиге уласка 1108, 1134 и 1575).

¹⁰ План Ур-3857 (Књига инвентара ЗАУ).

¹¹ Планови: Ур-8535–38, Ур-8450–52 (Књига инвентара ЗАУ).

¹² Подаци преузети из Књиге инвентара ЗАУ.

њихових иницијатора, попут државне и градске управе или власника већих имања, као и аутора који су их израдили – урбаниста, архитеката и инжењера – у вези са будућим и пожељним изгледом територије коју обрађују.

Генерални план и регулациони планови приказују генерална и детаљна решења за регулацију улица, отворених простора и блокова, те нове изградње и уређења града у целини. Генерални план је по правилу обухватао целокупну територију града, док се појам регулациони план односио на она планска документа којима су разрађиване поједине градске целине. Тако генерални план, сходно преовлађујућој доктрини из времена у коме је настао, доноси пожељну слику будућег изгледа града, а „планирање посматра град као велику грађевину коју треба сазидати” (МАЦУРА 1983: 84), што је било карактеристично и за генералне планове у другим европским срединама (TAYLOR 1998: 5). Детаљни урбанистички планови и урбанистички пројекти приказивали су решења једног или неколико градских блокова, или намеру власника да своје велико имање подели на мање парцеле и тиме обезбеди повољније могућности градње. За спровођење плана и контролу његовог извршења коришћен је низ општих регулатива, прописа, па отуда и потиче назив – регулационо планирање, а што је преузето из германске планерске праксе (HIRT, STANILOV 2009: 21). Тако је и у Београду, као и у Србији, на прелазу векова најчешће коришћен општи термин регулационо планирање.

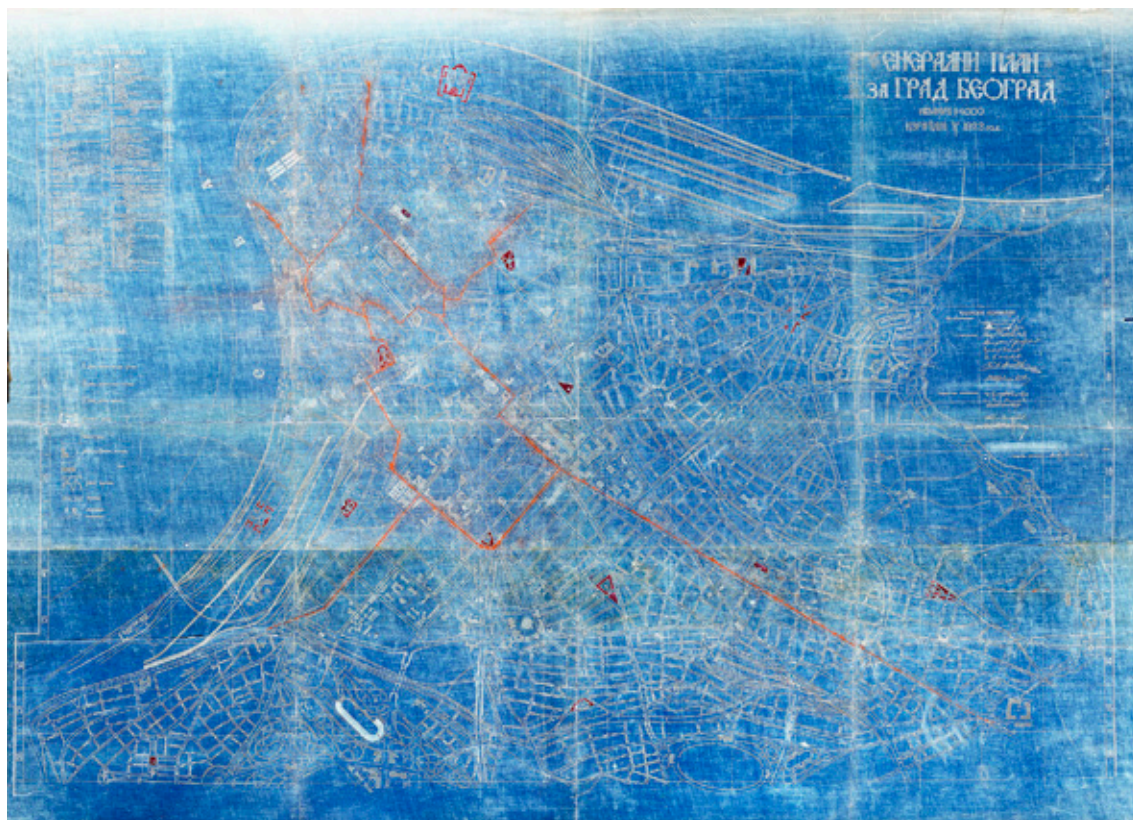
Прве године XX века урбанизам Београда је обележила израда парцијалних регулационих планова, што су били планови измена постојећих регулација или нови планови за веће делове града и предграђа (Вуксановић-Мацура 2014: 51). Такву праксу добро одсликавају дешавања настала након проширења грађевинског рејона из 1906. године, што је довело до потребе да се уради регулациони план за простор између старе и нове рејонске границе. Изради плана претходио је позивни конкурс на коме је најбољи пласман остварио архитекта Сава Димитријевић, а награђено је још неколико предлога (Недић 1976: 187). На основу решења из неколико награђених радова, припремљен је план који је и усвојен 1907. године. Овај план највероватније није сачуван, док је регулација уличне мреже и блокова приказана на



Сл. 1. План града Београда са новом регулацијом, 1912. (МГБ, Ур-12592)

Плану града Београда Пресијонице краљ. Србије из 1909. године (Ур-8451). Веома слична регулација је учртана и на *Плану града Београда са новом регулацијом* из 1912. године који је био „израђен за потребе катастарског премера”, како пише у његовом заглављу (сл. 1: Ур-12592).

Београд се по завршетку Првог светског рата и Париског мира налазио у потпуно новој геополитичкој и урбанистичко-грађевинској ситуацији. Град је постао престоница нове државе Краљевине СХС/Југославије. Укидањем границе на Сави и Дунаву добио је могућност ширења на леве обале река, а велика разарања током 1914. и 1915. године захтевала су значајну обнову комуналних система и зграда. Да би се тај сложени задатак решио, био је расписан међународни урбанистички конкурс који је заједно са припрема трајао од 1919. до 1922. године (VUKSANOVIĆ-MACURA 2015: 53–79). На основу конкурсних предлога, као и нових концепција које су настале током неколико првих поратних година, израђен је нови *Генерални план Београда* (сл. 2: Ур-16672). Израду Генералног плана водила је Комисија којом је председавао председник Општине града Београда; прво је то био Добра Митровић, а потом Бора Пајевић, који је у име Београдске општине и потписао усвојени план. У стручном погледу најзначајнија особа у раду Комисије био је



Сл. 2. Генерални план за град Београд, 1923. (МГБ, Ур-16672)

архитекта и професор Драгутин Ђорђевић, док је технички биро за израду плана водио инжењер, архитекта и урбаниста Ђорђе Павлович Коваљевски (Вуксановић-Мацура 2014: 155–164). Генерални план је 1923. усвојила Општина града Београда, а Министарство грађевина га је прихватило 1924. године са извесним изменама и уз условно одобрење решења железничког саобраћаја (Вуксановић-Мацура 2014: 171–174). Генерални план Београда из 1923–1924. године, с једне стране, био је од изузетне важности за урбани развој Београда, а с друге је значајно допринео развоју урбанистичке струке у Београду, као и шире у Србији.

Генерални план за град Београд из 1923–1924. године истовремено је и најзначајнији план који се налази у Збирци планова Музеја града Београда. Документ Генералног плана који се налази у Музеју града Београда је технички цртеж планског решења. Приказ у боји овог плана налази се у Урбанистичком заводу Београда, конзервиран је и стављен под стакло, али није евидентиран, нити је утврђен за културно добро. Целину са овим Генералним планом чине и посебне разраде у виду секција, што су били детаљни планови израђени у размери 1:500, припремани у циљу лакшег и прецизнијег преношења планираних решења на терен. У Збирци Музеја налазе се свега четири листа у размери 1:500 са регулационим решењима уличне мреже и блокова дуж Кнез Михаиловог венца (данас улице Париска и Тадеуша Кошћушка) (Ур 8535-37), као и блокова између Босанске улице (данас Улица Гаврила Принципа) и Балканске улице у делу код Теразија (Ур-8538). Овој скупини припада и *Генерални регулациони план за град Београд* (Ур-5189) из 1927. године. Успостављена процедура разраде и измене појединих елемената Генералног плана захтевала је и да сва одступања од планског документа усвоје Општински одбор и Министарство грађевина, чиме су постајале пуноважне и могле су да се реализују на терену (Вуксановић-Мацура 2014: 193). Измене Генералног плана 1923–1924. које су одобрене до 1927. године објединио је Јован И. Обрадовић, архитекта и инспектор у Министарству грађевина, и публиковао на Генералном регулационом плану из 1927. године.

ИЗГРАЂЕНИ БЕОГРАД: ГЕОДЕТСКИ ПЛАНОВИ

Најбројнију групу Збирке планова Музеја града Београда чини 128 *геодејских планова* београдског подручја. Планови потичу из година с краја XIX века до времена пред почетак Другог светског рата. Значај геодејских планова за урбанизам налазио се у евидентирању и приказивању постојећег стања изграђених структура, уличне мреже и још увек неизграђених простора, односно обезбеђивању топографске и катастарске основе и података за израду генералних и детаљних регулационих планова. О значају геодејских планова за спровођење урбанистичких планова и изградњу инфраструктурних система, других грађевина и појединачних зграда и кућа, Јован Обрадовић (1929: 7) писао је овако: „Основа свих техничких радова који се имају изградити ма у ком правцу и ма где било, треба да буду прецизни катастарски планови, који у свако доба има да представља право стање граница сопствености и објеката који се на терену налазе као и саму конфигурацију терена”. Први модеран топографски премер Београда обављен је пре Првог светског рата. Наиме, 1904. године реорганизован је и осавремењен рад Одсека за катастар у Општини града Београда који је добио задатак да изради планове

Београда у размери 1:250 с обзиром на то да претходни премер из 1885. године на коме је радила Будимпештанска инжењерска фирма браће Халачи није у потпуности успео (ОБРАДОВИЋ 1929: 7; НЕДИЋ 1976: 182).

У периоду од 1904. до 1909. године урађена је припрема снимања, израђене су скице премера (*хандрис*) и завршен је одређени број листова (ОБРАДОВИЋ 1929: 7). Каснија снимања, од 1911. до 1914. године, била су мање поуздана и прецизна од претходног јер су рађена за појединачне градске блокове без међусобне просторне усаглашености. Након завршетка Првог светског рата, прво је било неопходно да се прикупе и среде подаци који су били уништени током рата, а рађена су и нова снимања. На основу свих тих података урађен је 1921. године нови ситуациони *План града Београда*. Сукцесивна снимања мањег обима рађена су све до 1929. године, о чему сведоче детаљни листови, као на пример лист за подручје Црвеног крста са подацима из 1924. године (Ур-4564). Од 1929. године, доношењем групе прописа за геодетску службу, укључујући и „Закон о премеру и катастру” из 1931. године, успостављен је *јединствени координатни систем* за целу државу. Убрзо потом започело је допунско и ново снимање територије Београда у складу са новим прописима, новоуспостављеним координатним системом и уз примену савремених метода (ЧКРЕБИЋ 1989: 115). Највећи део градске територије снимљен је између 1931. и 1933. године. Реч је о плановима на којима је први пут прецизно и детаљно снимљена територија Београда, а такође је први пут обухваћена и контура левих обала Саве и Дунава будући да су се оне приликом ранијих премера налазиле у другој држави, Аустроугарској.¹³ Премер из 1931–1933. године, с једне стране, био је основа за израду детаљних и генералних ситуационих планова града, а с друге, на њему ће почивати земљишне књиге и увођење савременог система катастра непокретности Београда који важи и данас.

Међу најраније израђеним геодетским плановима из Збирке Музеја града Београда по значају се истиче *Прељедна карџа за утврђивање звондених сџубова ѓри снимању ѓресџионице вароџи Београд* (Ур-3847) израђена у непознатој размери и са североисточном оријентацијом и први пут обрађена и приказана у овом раду. На плану су унете позиције *сџубова* који су означени бројем и уз који је написана кота нивелете – на пример стуб на раскрсници улица Кнегиње Љубице и Цара Душана носи број 97 са котом нивелете 79,65 или на Великој пијаци стуб број 118 има коту нивелете 111,97. План је копиран на плавој хелиографској хартији, али је копија врло слаба, што отежава читање бројева стубова. Последњи број који се може прочитати је 117 на Јалији (поред Дунава) са котом нивелете 72,90. Даља детаљнија анализа могла би да покаже да ли је овде реч о котама које су наслеђене из недовршеног рада браће Халачи или о неком другом премеру. План би на основу уцртаних изведених регулација могао да се датира између 1886. године, када је урађен *План Београда – Plan de Belgrade* (НБС, Кр I 53), и 1890. године из које је *План вароџи Београда* (НБС, Кр II 808).¹⁴ Без обзира на поменуте недостатке у читљивости овај план је драгоцен примерак са котама нивелета Београда са краја XIX века.

¹³ *Заврџни извешџај Сџалне катџастџарске комисије о свом целокуџном раду од 4. новембар 1931. џод. до 15. децембра 1933. џод.* (ИАБ, ОГБ-ГД, куџија 481, фасџикла 4).

¹⁴ Планови из 1886. и 1890. године налазе се у Народној библиотеџи Србије (НБС).



Сл. 3. План вароши Београда, 1903. (МГБ, Ур-3869)

Две серије топографских ситуационих планова Београда, прва из 1903. и друга из 1921. године, објављене у размери 1:4000, чине основе на којима је планиран Београд с почетка XX века. У првој серији из 1903. године налази се и *План вароши Београда* (сл. 3: Ур-3869) који је израђен у Канализационом одсеку, а литографисан и штампан у Келну (ШКАЛАМЕРА 1967: 195). Иако је то био један од планова који је урађен у Канализационом одсеку и као подлога за предстојеће радове на изградњи канализационе мреже, он је веома важан јер садржи постојеће и планиране коте нивелета. Занимљиво је да осим постојеће, план доноси и део планиране уличне мреже на Дорћолу, затим на терену између железничке станице и блокова на западном Врачару и у зонама Грантовца и Палилуле. Може се претпоставити да је учртавање планиране регулације последица намере да се и ови крајеви града опреме канализационом мрежом. На плану су још учртане и именоване јавне грађевине, попут школа, болница, војних објеката и неколико фабрика, укључујући и купатила на Дорћолу и у Босанској улици (данас Улица Гаврила Принципа).



Сл. 4. Један од четири листа Плана града Београда, 1921. (МГБ, Ур-3861)

У Збирци Музеја постоје још две верзије овог плана, једна линеарна (Ур-3870) и друга са осеченим изграђеним блоковима (Ур-3871).

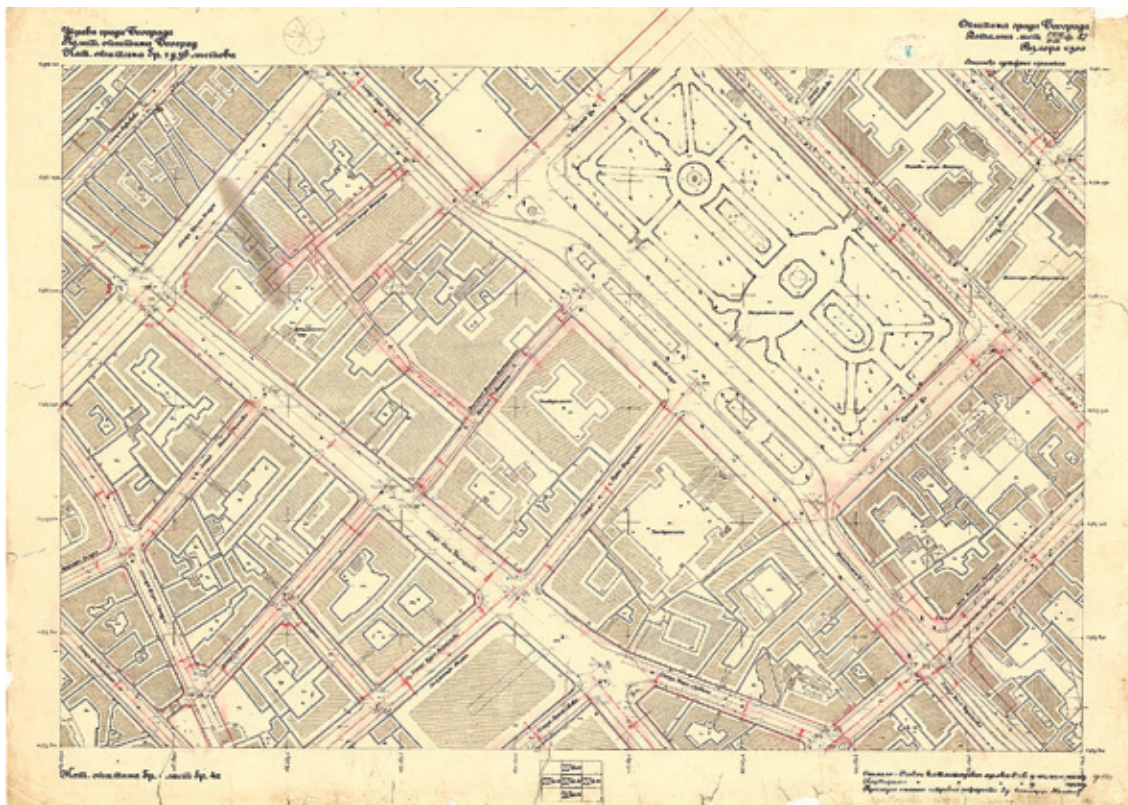
Други значајан топографско-ситуациони план јесте *План града Београда* који потиче из 1921. године, такође у размери 1:4000 (сл. 4: Ур-3861). Израдио га је Катастарско одељење Општине београдске „за своје потребе”, како стоји на плану, а његово умножавање је урађено у Бечу (Ур-3859, 3861, 3863, 3865). План се састоји од четири листа и обухвата простор од Доњег града до Фабрике штофова на путу за Вишњицу (данас простор око Улице Вука Врчевића), до циглане Јаћимовић на Смедеревском друму (код данашње „Цветкове пијце”) и до винограда на Топчидерском брду и Стоваришта монопола на Сави (данас простор код превлаке ка Ади Циганлији). Јован Обрадовић, који је у време израде овог плана именован за шефа Одељења катастра Београдске општине, описује тешкоће које су постојале приликом његове израде. Он каже да је план настао „у најтежим приликама после рата, са разноврсним особљем, лошим материјалом и скоро без

инструмената”, као и да се ослањао на геодетски „самосталан београдски систем” (Обрадовић 1929: 8) услед непостојања јединственог државног координатног система који је, као што је речено, успостављен касније.

Ситуациони *План града Београда* из 1921. године изузетно је важан будући да је био и погодан за расписивање раније поменутог међународног конкурса и израду Генералног плана (VUKSANOVIĆ-MAČURA 2015: 57–60). На плану су приказани постојећа улична мрежа, парцеле, подела земљишта, означени бројеви блокова и кућни бројеви, уцртани објекти и зграде, затим паркови, тргови, трамвајске линије, а дат је и списак од 309 улица, њихови тадашњи и претходни називи. План даје верну слику урбаног ткива и грађевинског фонда Београда. На њему, како тумачи Владимир Мацура (1984: 63), „лако се препознају уске и дугачке парцеле централног ткива, понегде са понеком зградом која је напустила размере околине, подигнутом у још увек релативно растреситом грађењу језгра”. Београд је у време израде овог плана фактички захватао знатно шири терен од простора који покривају његова четири листа. Због тога је исте 1921. године Катастарско одељење Београдске општине израдило и *План града Београда* у размери 1:15000 (Ур-10901) за територију која је прелазила официјелне градске границе, обухватајући на југу простор до Бањице и ка западу Кошутњак и Чукарицу уз Саву.

Планови које је снимио Катастарски одсек Општине града Београда током премера из 1931–1933. чине и најбројнију групу геодетских планова у Збирци Музеја града Београда. То су *детаљни листови* и *генерални ситуациони планови*. Од укупно снимљена 492 детаљна листа у размерама 1:500 и 1:1000 у Збирци Музеја налази се 88 планова, од чега је 86 у размери 1:500 и два листа у размери 1:1000 (Красојевић 2004: 806). Комплет свих листова рађених од 1931. до 1933. године налази се у Архиву Републичког геодетског завода. Непотпуни комплети налазе се и у другим домаћим институцијама, у Историјском архиву Београда и Архиву Војногеографског института. На детаљним листовима приказани су габарити зграда, парцеле, улице, тргови, пруге, њиве, висинске коте итд. Детаљни листови у начелу обухватају по неколико градских блокова како је то дато у детаљном листу за блокове уз Кнез Михаилову и Васину улицу (сл. 5: Ур-3866). Подаци на листовима потичу из различитих година премера. Као примере наводимо лист са блоковима око данашњег Рударско геолошког факултета који садржи податке из 1907. и 1932. (Ур-4673), као и лист за Топличин и Обилићев венац са подацима из 1912–1913. и 1933. године (Ур-3868).

На основу детаљних листова у размерама 1:500 и 1:1000, фотолитографским путем израђен је *Генерални ситуациони план* у размерама 1:2500, 1:5000 и 1:10000. Планове је смањено Одељак за умножавање планова Одељења катастра и државних добара Министарства финансија. Генерални ситуациони план у размери 1:2500 репродукован је 1935. године у 44 листа, затим је 1936. године урађено 16 листова у размери 1:5000, а план у размери 1:10000 урађен је у четири листа 1937. године. Од овога у Збирци Музеја налази се свега један лист у размери 1:5000 (Ур-10912) и потпун комплет од четири листа у размери 1:10000 (Ур-14702/1–4). Генерални ситуациони план у све три размере налази се у Архиву Републичког геодетског завода, а у размерама 1:5000 и 1:10000 и у Архиву Војногеографског института. Ови врло драгоцени планови дају могућност детаљне анализе различитих просторних, урбанистичких, грађевинских и других процеса кроз које је Београд пролазио. Планови су своју основну сврху испунили поставши подлога за



Сл. 5. Детаљни лист 1:500, блокови дуж Кнез Михаилове и Васине улице, 1933. (МГБ, Ур-3866)

израду *Скице Генералног плана Београда из 1937–1939. године*, што је заправо био нацрт тог плана (Вуксановић-Маџура 2004: 154).

Геодетски планови веома поуздано говоре о постојећем стању урбаног ткива Београда какво је некада било. Скоро да не постоји урбанистичка, архитектонска, грађевинска или биотехничка тема чије се стање у времену када је снимање извршено не би могла да прочита са геодетских планова. Ови планови су један од централних извора података за историјске анализе било тренутних стања – временских пресека, било за лонгитудинална истраживања са већим бројем временских пресека. У различитим временима геодетски планови су рађени са различитим садржајима тако да је извесно да су неки садржаји – рецимо зеленило или зграде – у једном времену боље обрађени него у неком другом. Треба скренути пажњу да се ово првенствено односи на структуре које се налазе на тлу града. Подземне структуре, пре свих канализација и водовод, тешко да се могу поуздано читати са геодетских планова јер су они имали кључ за катастар тла, а не и подземни катастар. Ово се не може ни у ком случају схватити као недостатак старијих геодетских планова зато што је систематска разрада катастра подземних објеката и водова почела да се води тек у каснијем периоду.

ЗАКЉУЧАК

Проучавање историјских планова и карата градова пружа вредан увид у сложене и испреплетане токове и догађаје који су утицали на развој града. Истраживање и анализа урбанистичких планова и сродних докумената, као примарних извора, умногоме доприноси веродостојнијем тумачењу урбанистичких процеса и сагледавању развоја планирања и трансформације градова. Међутим, ова историјска документа у домаћој средини углавном нису довољно проучена ни публикована те као таква често остају недоступна научној заједници и широј јавности. У раду су анализирани мало познати и до сада непубликовани урбанистички и геодетски планови из Збирке планова Музеја града Београда. Резултати проистекли из тог проучавања показују да је за разумевање целовитог друштвенополитичког контекста и историје урбаног развоја неког града неопходно ослањање на планове и карте као примарне изворе. Због тога сматрамо да је од изузетног значаја да се оваква врста истраживања и студија примени и на друге збирке и у другим институцијама у Србији, како би се омогућило адекватније тумачење историјских планова и карата. Један од важних предуслова за проучавање историје града јесте знање из области топографије, геодезије, грађевине, проблематике геореференцирања савремених и историјских планова и карата и сродних дисциплина као што су архитектура и урбанизам.

ИЗВОРИ

- Историјски архив Београда (ИАБ), Општина града Београда (ОГБ) – Техничка дирекција (ТД), кутија 481, фасцикла 4.
 Музеј града Београда (МГБ), Збирка за архитектуру и урбанизам (ЗАУ), Збирка планова.
 МГБ, Административна архива МГБ, архивска кутија 28 за 1952–1953. годину, документ број 505 од 30. 9. 1952.
 МГБ, Документација ЗАУ: реверс број 350 од 14. 6. 1977. године, фотокопија захвалнице Станку Милишићу, документ бр. 1059/1 од 18. 11. 1960, документ бр. 403/1 од 25. 6. 1961. и документ бр. 130/2 од 18. 7. 1964.
 МГБ, Књига инвентара Збирке за архитектуру и урбанизам.
 МГБ, Књига уласка МГБ: бројеви 1108, 1134, 1210, 1292, 1438, 1452 и 1575.
 МГБ, Фонд архитекте Душана Миросављевића.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА, Злата. *Генерални план Београда 1923: компарација планираног и оствареног*. Архитектонски факултет Универзитета у Београду (непубликована докторска дисертација) (VUKSANOVIC-MACURA, Zlata. *Generalni plan Beograda 1923: komparacija planiranog i ostvarenog*. Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu (nepublikovana doktorska disertacija)), 2014.
 VUKSANOVIC-MACURA, Zlata. *San o gradu. Međunarodni konkurs za urbanističko uređenje Beograda 1921–22*. Beograd, 2015.
 David Rumsey Map Collection Database and Blog <<http://www.davidrumsey.com/home>> 22.01.2017.
 Ђурић-Замоло, Дивна. „Одељење за урбанистички развој.” у: СТАМЕНКОВИЋ, Ј. (ур.). *70 година Музеја града Београда*. Београд (ĐURIĆ-ZAMOLO, Divna. „Odeljenje za urbanistički razvoj.” in: STAMENKOVIĆ, J. (ed.). *70 godina Muzeja grada Beograda*. Beograd), 1973, 161–163.
 КРАСОЈЕВИЋ, Милорад. *Капалоџ планова и карата Београда*. Београд (KRASOJEVIĆ, Milorad. *Katalog planova i karata Beograda*. Beograd), 2004.

- LIEBENBERG, Elri, Peter Collier, Zsolt Gyözö Török (Eds.). *History of Cartography*. International Symposium of the ICA, Budapest, Hungary, June 28–29, 2012. Berlin, Heidelberg, 2014.
- МАКСИМОВИЋ, Бранко. „Развој Београда ван грађевинског рејона крајем XIX века.” *Годишњак града Београда* (МАКСИМОВИЋ, Бранко. „Razvoj Beograda van građevinskog reiona krajem XIX veka.” *Godišnjak grada Beograda*) XV (1968): 129–142.
- МАСУРА, Владимир. *Урбано планирање у Србији 19. и 20. века*. Београд, 1983.
- МАСУРА, Владимир. *Ћаршија и градски центар*. Ниш, Крагујевац, 1984.
- НЕДИЋ, Светлана В. „Урбанистичко уређење Београда од 1886. до 1914.” *Годишњак града Београда* (НЕДИЋ, Светлана В. „Urbanističko uređenje Beograda od 1886. do 1914.” *Godišnjak grada Beograda*) XXIII (1976): 198–202.
- ОБРАДОВИЋ, Јован. „Катастар Београда.” *Београдске општинске новине* (ОБРАДОВИЋ, Јован. „Katastar Beograda.” *Beogradske opštinske novine*) 19 (1929): 7–9.
- TAYLOR, Nigel. *Urban Planning Theory since 1945*. London, 1998.
- HARLEY, Brian J. *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Edited by Paul Laxton. Baltimore and London, 2001.
- HALL, Peter. *Cities of tomorrow: an intellectual history of urban planning and design in the twentieth century* – 3rd ed. Oxford, Malden, 2002.
- HIRT, Sonia, Kiril Stanilov. *Revisiting Urban Planning in the Transitional Countrie*, 2009. <[http://unhabitat.org/wp-content/uploads/2010/07/GRHS2009RegionalTransitional Countries.pdf](http://unhabitat.org/wp-content/uploads/2010/07/GRHS2009RegionalTransitionalCountries.pdf)> 22.01.2017.
- ЧКРЕБИЋ, Анка. (ур.). *150 година Геодетске службе Београда 1839–1989*. Београд (ЧКРЕБИЋ, Anka (ur.). *150 godina Geodetske službe Beograda 1839–1989*. Beograd), 1989.
- ШКАЛАМЕРА, Жељко. „Прилог проучавању картографских извора за историју Београда XIX века.” *Годишњак града Београда* (ШКАЛАМЕРА, Željko. „Prilog proučavanju kartografskih izvora za istoriju Beograda XIX veka.” *Godišnjak grada Beograda*) XIV (1967): 169–202.
- ЏОЕ, Франсоаз. *Урбанизам, утопија и стварност*. Превод са француског Тјана Максимовић-Бинно. Београд: Грађевинска књига, 1978.

Zlata M. Vuksanović Macura
Angelina Ž. Banković

PLANNED AND BUILT BELGRADE:
MAP COLLECTION OF THE BELGRADE CITY MUSEUM

Summary

Historical plans and maps are very valuable source of information for researchers from different scientific fields, thus helping in better understanding of past events and spaces in certain period of time. However, the majority of collections of historical plans and maps in Serbian museums and archives have not yet been deeply studied and precisely described. This is particularly true for historical maps and plans of Serbian cities created during the 19th and 20th centuries. Presenting originals and previously unpublished museum material and historical plans and maps from the Belgrade City Museum's Collection of Architecture and Urbanism, this paper aims to promote the importance and possibilities of using these materials as primary sources in scientific researches, as well as to contribute to the interpretation of urban development, planning and construction of Belgrade in the period from the end of the 19th until mid-20th century.

Keywords: historical plans and maps, surveying plans, urbanistic plans, urbanism, museum material, Belgrade.

СИНИША С. ПРВАНОВ

Билкент универзитет, Факултет уметности, дизајна и архитектуре –
Одељење унутрашње архитектуре и дизајна животне средине, Анкара, Турска*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Прилог проучавању вијетнамске куће у низу

САЖЕТАК: Овај чланак представља критички осврт на садашњу и будућу стамбену изградњу у Вијетнаму. Резултат је истраживања, креативних достигнућа младих вијетнамских архитеката и личног искуства током мог педагошког рада на универзитету Тон Дуц Тханг и Ван Ланг у Хо Ши Мин Ситију, Вијетнаму, у периоду 2014–2016.

Вијетнам, као и кључне земље Југоисточне Азије, због брзе индустријализације и економског раста у последње две деценије суочава се са бројним проблемима: велико повећање урбане популације, огромно загађење животне средине и лоши услови становања. Немогућност решавања ових проблема намеће нова иновативна и брза решења, пре свега у области образовања, урбанизма, стамбене архитектуре, као и у области пројектовања, коришћења одрживих материјала у изградњи и рационалној употреби енергије.

Тежиште овог истраживања је на анализи друштвеног контекста становања, планерског оквира, као и просторне манифестације, односа између нивоа града, јавног простора и стамбеног објекта. Користећи примере недавних достигнућа у вијетнамској архитектури, овај рад се фокусира на „кућу у низу“, која је најкарактеристичнији вид урбаног становања у градовима Вијетнама. Ово истраживање се бави и биоклиматским приступом пројектовању, методама одрживе градње као и пасивним прилагођавањем климатским променама. Вијетнамски „кућа у низу“ тако представља једну од парадигми интегрисаног приступа у процесу одрживог дизајна.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: вијетнамска кућа у низу, одрживо становање, пасивна архитектура, Хо Ши Мин Сити.

УВОД

Вијетнам има једну од најбржих стопа урбанизације у свету, са предикцијом да ће готово половина становништва земље живети у градовима до 2030. године (DASTUR 2011). Најнасељенији градови су Ханой, Хо Ши Мин Сити, Да Нанг и Хајфонг. Главни

* sinisa.prvanov@bilkent.edu.tr s.prvanov@gmail.com

разлог овог убрзаног раста је пре свега миграција сеоског становништва у градове због могућности запошљавања до чега је дошло после уласка Вијетнама у Светску трговинску организацију¹ и његове последичне интеграције у глобалну економију. „Вијетнам је данас једна од најотворенијих светских економија, захваљујући интернационалној трговини директним страним улагањима. Земља се тренутно налази међу 35 највећих извозника на свету” (World Trade Organization, 2016).

Начин урбанизације и стамбене градње су условљени пре свега специфичним географским положајем и климом. Вијетнам је југоисточна приобална азијска земља тропске климе, високих дневних температура, шестомесечне кишне сезоне и одсуства сеизмичких активности.

Разлози специфичног начина изградње такође су условљени културном традицијом, као и догађајима из новије историје Вијетнама: француски колонијални период (1858–1945), проглашење независности (1945), Вијетнамски рат (1954–1975), уједињење (1976), економска реформа (1986) (TAYLOR 2012).

Најмногољуднији град Вијетнама је његова престоница Хо Ши Мин Сити, где долази до највеће урбанизације али и негативног импакта на животну средину. Град се налази на југу Вијетнама и део је великог простора делте реке Меконг (сл. 1). Првобитно име града је било Саи Гон. У граду је према подацима из 2007. живело око 6,35 милиона становника, мада се процењује да у њему тренутно живи 8,2 милиона становника (VIETNAM 2013).² Разлика између ових података је резултат високог нивоа нерегистроване рурално-урбане миграције и ширење насеља, становања и индустрије које званична статистика није у стању да прати и региструје.



Сл.1.а. План Хо Ши Мин Ситија (1947) и фотографије града из ваздуха (1955)

На пољу стамбене архитектуре Хо Ши Мин Сити последњих година доживљава кризу идентитета док градске власти не налазе конструктивна и естетска решења за

¹ Вијетнам је постао пуноправни члан Светске трговинске организације јануара 2007.

² Крајем 2012. године, популација града је износила 7.750.900 становника и увећава се на годишњој стопи од 3,1% (Министарство урбанизма Вијетнама 1998).

унапређење живота становништва. Урбано сиромаштво је у порасту, а већина сиромаштва је концентрисана у руралним подручјима града Дистрикт 1, Дистрикт 3 и Дистрикт Bình Thạnh, који су управо и предмет овога прилога. Животни услови су се погоршали и све већи број нерегистрованих досељеника из руралних области насељава управо ове делове града. Унутрашње језгро је посебно густо, са више од 40.000 становника по квадратном километру. У нехуманим условима живи 300.000 људи, а цене грађевинског земљишта порасле су за више од 500% у односу на 1990. годину (Kirk 2009), што отежава напоре вијетнамске владе и приватног сектора да отклоне недостатке становања. Будућност овог екосистема изгледа да је неизвесна.

Национална стратегија урбаног развоја Вијетнама фокусирана је на овим проблемима и обухвата активности које имају за циљ: смањење густине у урбаним језгрима великих градова и у већим периурбаним подручјима; смањење губитка пољопривредног земљишта; премештање фабрика из унутрашњих делова градова у друге области; расељавање дивљих насеља и спровођење мера за повећање понуде урбаног становања; и побољшање пружања услуга градског превоза, водовода и канализације. Према одлуци Одељења за грађевинарство и урбанизам Хо Ши Мин Ситија (2010), програм за урбанизам између 2011. и 2025. би требало да обезбеди чак сто до сто двадесет милиона квадратних метара новог стамбеног простора за становнике Хо Ши Мин Ситија (Le 2011).

ТИПОВИ СТАМБЕНИХ ЈЕДИНИЦА И ЊИХОВЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ

Најзаступљенији типови становања у урбаним и руралним подручјима Вијетнама су: урбана кућа у низу, индивидуална кућа, двојна кућа и апартмани (сл. 2). Треба напоменути да је управо оваква типологија условљена пре свега морфологијом терена као и утицајем градске матрице. Традиционалне куће у руралним подручјима су једнопородични објекти приземног карактера, и изграђене су од традиционалних материјала, као што су опека, дрво и бамбус. Урбане куће су направљене од комерцијалних материјала: бетона, челика и стакла. Одсуство сеизмичких активности омогућава градњу веома високих објеката.



Сл. 2. Урбана кућа у низу (А), индивидуална кућа (Б) и апартмани (В)

Урбана кућа у низу (Shop House)³ је вишеспратна структура обично изграђена на правоугаоној парцели која има ширину много краћу од дужине. Уобичајене димензије су 4 x 20 m (ТНМСМ 2010) (сл. 3а, 3б).

Овај стил градње датира још из периода династије Ле (1428–1788)⁴, када је био веома популаран као начин породичног становања и трговине, штавише постао је уобичајени образац у будистичком друштву тог времена. Кућа као стамбени комплекс, али главна ћелија града, затворена је јединица која се развија у сопственом кругу, тајновита и окренута себи. Она представља однос друштва и трговине као основне породичне делатности у граду. Типично, продавница се налазила у предњем делу приземља, док су се споредни простори користили за стамбене функције. Куће у низу заједно формирају континуирани стамбени блок и деле заједничку инфраструктуру (сл. 3в, 3г).

То мешовито коришћење простора за привреду и боравак практикује се и данас, иако су зграде постале значајно развијеније. Ограничени малом површином терена, власници су били приморани да граде према горе, стварајући три, четири или пет етажа зграде (WAIBEL 2007).

У периоду који траје готово 400 година, архитекте и власници су експериментисали са материјалима, формом, бојом, текстуром у оквиру стандардна четири метра лимитиране ширине земљишта. Резултат је софистицирана еволуција стамбене архитектуре која одговара тропској вијетнамској клими. Ова разноврсност експериментисања наглашава интензитет урбаног живота дуж улице, и представља најважнију карактеристику већине градова у Вијетнаму (сл. 3в, 3г).

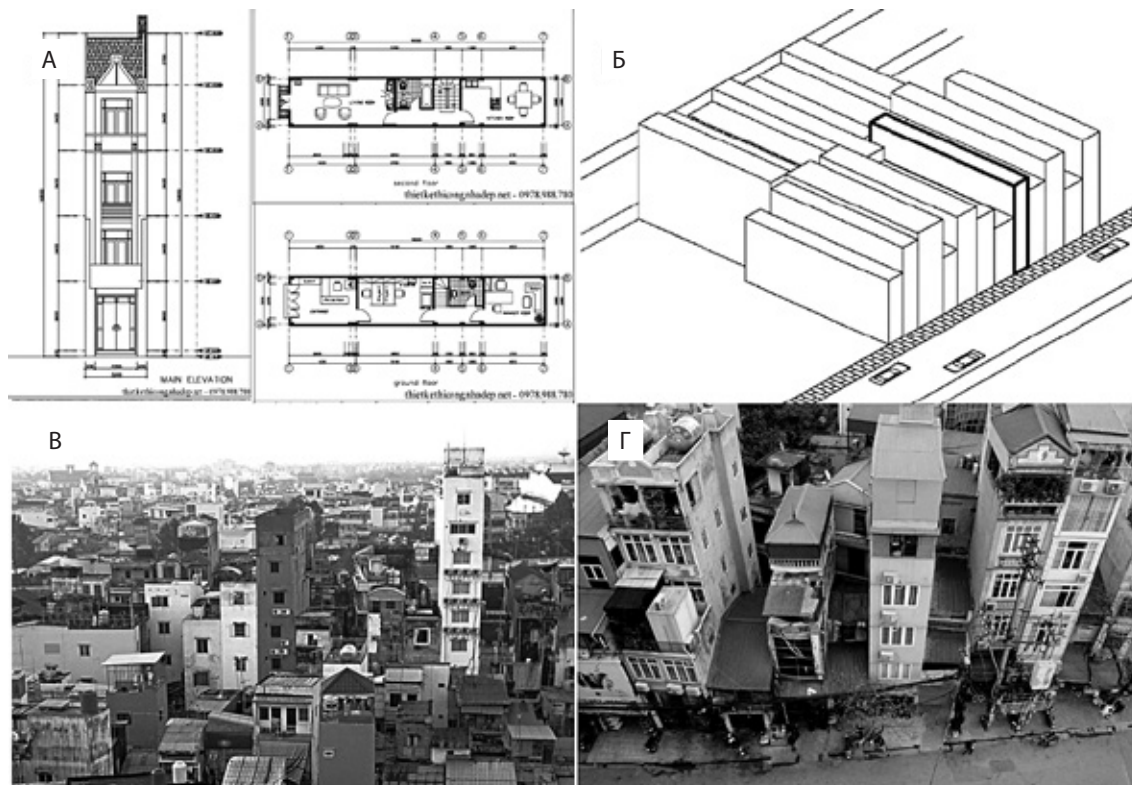
Међутим, захваљујући новом мастер плану до 2020. године пројектован је развој нових градских подручја, као што су Дистрикт 2 и Дистрикт 7. Тху Тхием⁵ (Дистрикт 2) је зона површине 657 ха која се налази наомак ужег центра града на јужној обали реке Сајгон (сл. 4а, 4б). Градске архитекте су одобриле мастер план 1998. године и предвиделе нови тип станова за 130.000 становника. Очекује се да ће се пројект сукцесивно развити у периоду од наредних 15 година. Тху Тхием је амбициозно дизајнирано насеље прилагођено пре свега специфичним климатским потребама, али и довољно снажан потез који може донети промене у привредној структури Хо Ши Мин Ситија. Тху Тхием пројекат такође има позитиван утицај на развој југоисточних области града попут нове урбане области Пху Хунг, у Дистрикту 7 (HARMS 2012).

³ Термин „кућа-продавница” се односи на варијације изградње кућа у низу на ширем подручју Југоисточне Азије: кућа у низу на парцели око 3–4 m ширине и 12–20 m дубине. У зависности од локације, овај тип служи претежно за комерцијалну употребу (на пример хотел у центру града) или становање (на периферији). Традиционално и данас приземље се користи за приходе породице (продавница, радионица) а горњи део као животни простор (MARTIN 2001: 32f.).

⁴ Династија Ле, на вијетнамском језику Nhà Hậu Lê (1428–1788), представља најдужи период династичке владавине у историји Вијетнама. Оснивач династије је био Ле Лои, вођа покрета отпора против кинеске окупационе војске. Године 1428. је ослободио земљу, чиме је започео процес опоравка јужног дела индокинеског полуострва и краљевства Чампа (Encyclopædia Britannica <https://www.britannica.com/topic/Later-Le-dynasty>).

⁵ Пре одобрења овог пројекта, Тху Тхием, на вијетнамском језику Thủ Thiêm, била је једна од најгушће насељених области Хо Ши Мин Ситија и централна пијаца основана 1751. Изградња насеља је започета 2002. године пресељавањем скоро 14–15.000 домаћинстава. Изградња је поверена јапанској компанији Сасаки и предвиђа изградњу два моста и метро тунела (Harms, Erik. “Eviction Time in the New Saigon: Temporalities of Displacement in the Rubble of Development.” *Cultural Anthropology* 28 (2): 344–368. Retrieved 24 April 2015).

* ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ВИЈЕТНАМСКЕ КУЋЕ У НИЗУ



Сл. 3а, б, в, г. Пример пројекта куће у низу у Ханоју. Архитекта Xieng Nguyen. Saigon Nguyen Long Construction Architecture. HCMC (2015), и поглед на улице Хо Ши Мин Ситија (1982)



Сл.4.а, б. Постојеће стање и пројектовани изглед насеља Тху Тхием

НОВИ МЕТОДИ И ПРИСТУПИ ПРОЈЕКТОВАЊУ КУЋА У НИЗУ

Последњих година долази до значајног помака у одрживом дизајну кућа у низу, пре свега захваљујући новој плејади талентованих архитеката окупљених око Националног политехничког универзитета у Ханоју и Хо Ши Мин Ситију. Инсистира се на иновацијама и то пре свега на биоклиматском приступу пројектовању.

Одличан пример иновативног дизајна је „Кућа Тонг” (Thong House) саграђена у новом стамбеном подручју Дистрикта 7 у Хо Ши Мин Ситију. Дело је јапанског архитекта Шури Нишизаве (Shunri Nishizawa),⁶ завршено 2014. године (сл. 5а). Овај пројекат се може сматрати успешним покушајем да се пронађе начин трансформације типичне куће у низу. Са степеништем у центру, као кичмом објекта (сл. 5б, 5в), и коридором за приступ просторијама, изољује кориснике у оригиналном простору. Кућа је дизајнирана у форми коцке, док су простори формирани као јавне површине за породицу.



Сл. 5а, б, в, г. Изглед екстеријера и ентеријера „Куће Тонг”. Фотографија: Хиројуки Оки (2016)

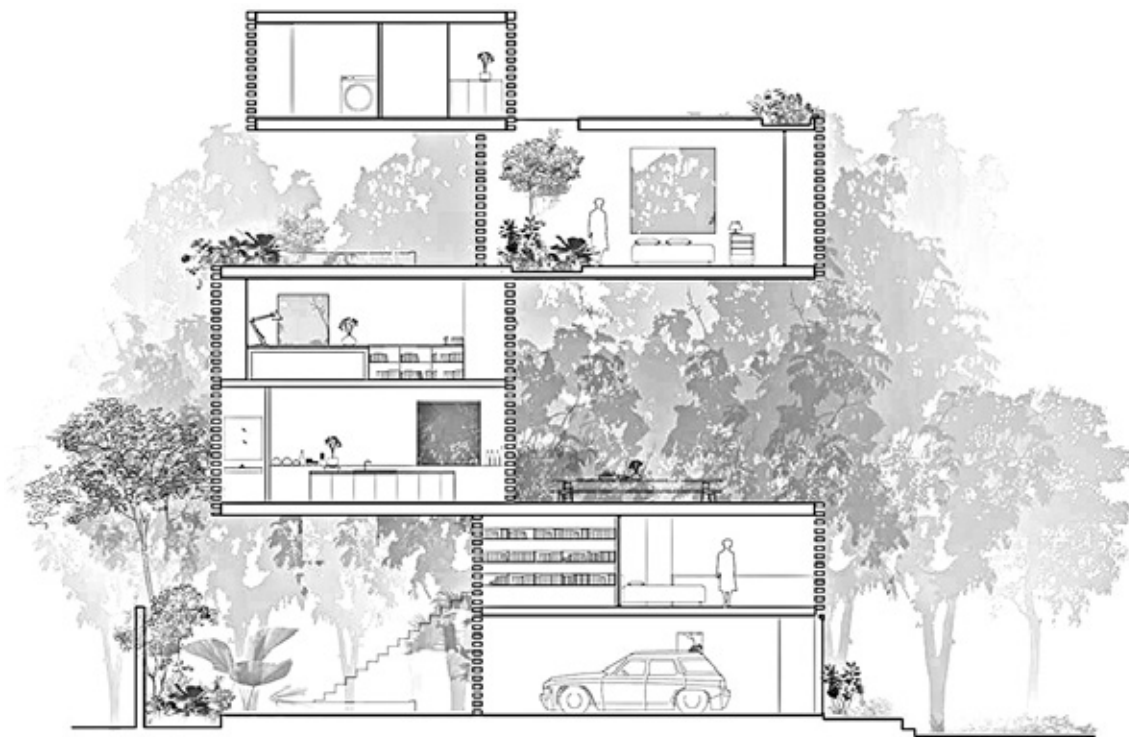
План омогућава колатеризовану циркулацију и приватност. Главни улаз, уски покривени пролаз, уводи у 5 m висок дневни боравак са системом ротирајућих врата. Овај систем ствара практично тунел који омогућава природну вентилацију. Главна спаваћа соба се налази на четвртном спрату, док су друге функције лоциране на последњем спрату (DESIGNBOOM 2017).

Архитекта је успешно користио предности два фронта, источној и јужног. Први омогућава прилаз сунчеве светлости а други комуникацију са јавним парком. Наглашена висина објекта јасно указује на концепт геометрије, док је фасада третирана декоративним шалонима који омогућавају апсорпцију сунчеве топлоте пре уласка у кућу (сл. 6).

Посебан квалитет овог објекта су деликатност унутрашњег простора и примена система декорације. Најзаступљенији је традиционални мотив листа, који такође има и улогу функционалног елемента. Мотиви су правилно распоређени на дрвеним плочама, које су споља распоређене у виду шаховских поља и наглашавају главни концепт хармоније и равнотеже. Подови ентеријера су такође декорисани идентичним мотивом у терацо обради, који ствара својеврстан „тепих”, што потврђује и даље јак кинески утицај на примењену уметност Вијетнама (NORRE 2003).

⁶ Шури Нишизава је јапански архитекта рођен у Токију 1980. године. Студирао је архитектуру у свом родном граду, а затим је радио у студију Тадао Андоа од 2005. до 2009. године. У Хо Ши Мин Ситију је 2015. године основао своју фирму „Nishizawaarchitects” (Yatzerland.LTD. 02.01.2016).

Архитекта Нишизава је успешно решио све функционалне проблеме, задржавајући вијетнамски идентитет и истовремено показујући ново тумачење модерног и природног начина живота који могу бити савршено усклађени.

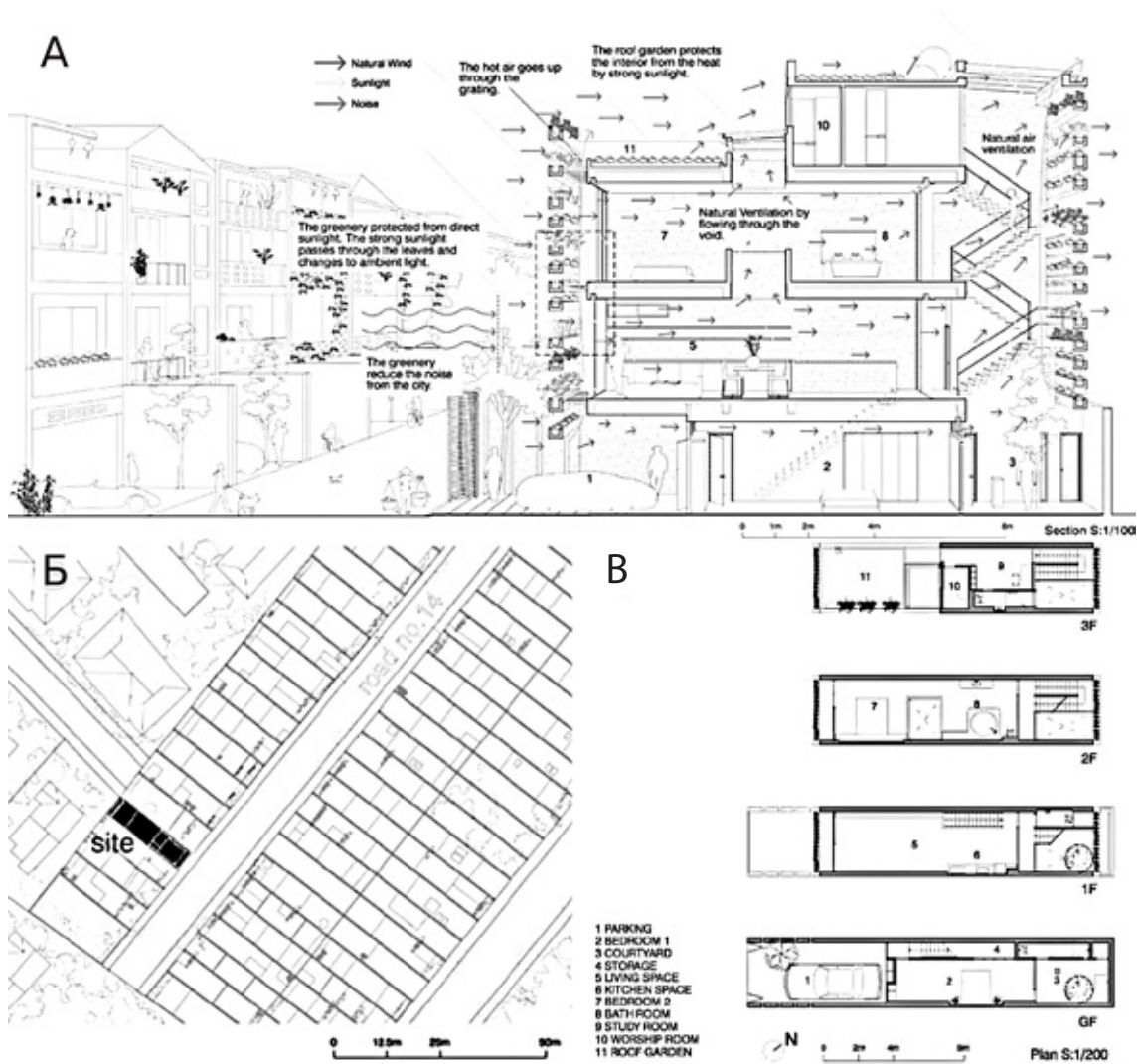


Сл. 6. Цртеж карактеристичног попречног пресека „Куће Тонг” (DESIGNBOOM 2016)

Још један пример успешног стамбеног дизајна и покушаја да се очува вијетнамски идентитет је тзв. Зелено сложива кућа, изграђена 2011. у Дистрикту 2 Хо Ши Мин Ситија. Овај објект је дизајнирао познати млади вијетнамски архитекта Во Тронг Гија⁷ (ARCHDAILY 2012). Ова кућа је оригинална троспратна структура изграђена на типичној парцели ширине 4 m и 20 m дужине (сл. 76).

Зелено сложиву кућу можемо сматрати успешним покушајем да се зеленило препозна као идентитет Хо Ши Мин Ситија.

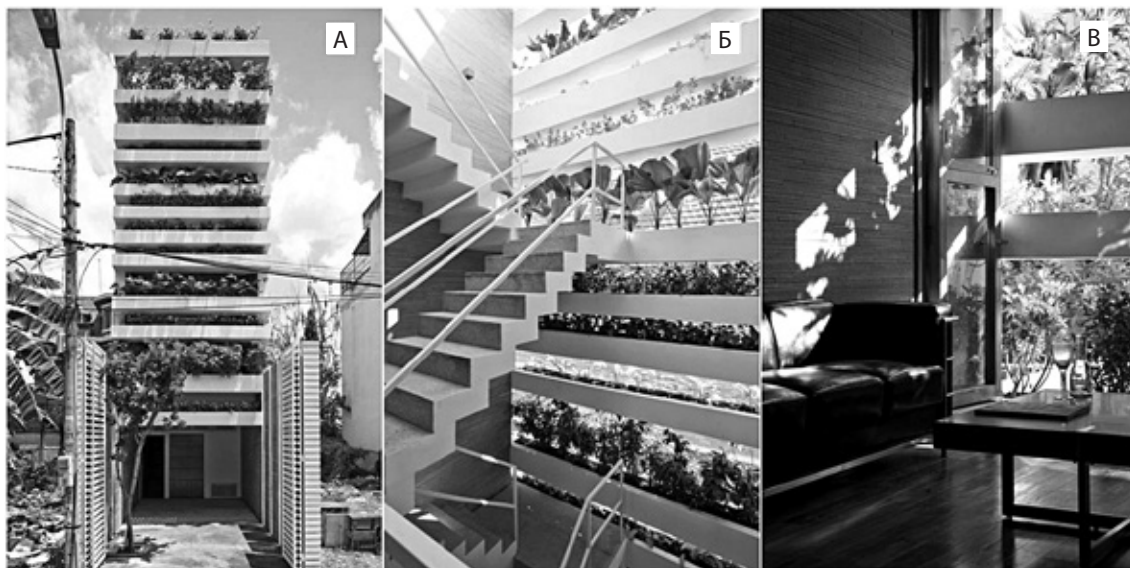
⁷ Во Тронг Гија (Vo Trong Nghia) је један од најпознатијих млађих архитеката Вијетнама. Дипломирао је и магистрирао на Технолошком институту Универзитета Нагоја у Токију. По повратку у Вијетнам 2006. год. основао је компанију „Во Тронг Гија архитектура”. Гија је развио карактеристичан стил одрживог дизајна користећи традиционалне локалне материјале и технике. Најпознатији изведени пројекти су: вијетнамски Павиљон на Експо изложби у Милану 2015. године, обданиште Фарма у Донг Нају и „Кућа за дрвеће” у Хо Ши Мин Ситију (Vo Trong Nghia Architects. “Vo Trong Nghia Architects.” Retrieved 14 June 2015).



Сл. 7а, б, в. Цртеж пасивних функција куће, локације и основе ентеријера куће (DESIGNBOOM 2016)

Зеленило смањује буку са улице, штити од директног сунца и смањује загађење. Сунчеви зраци који пролазе кроз лишће стварају интересантан амбијент унутар просторије, зелени кров спречава прегревање, а вентилација се остварује преко два независна отвора на крову. Постигнута комуникација и визура са мало преградних зидова приказане су на сл. 8а, б, в. Током дана осветљење се мења: ујутру и увече филтрирана светлост улази кроз лишће обеју фасада, док отвори на крову током поднева осветљавају кућу кроз атријум у средини дугуљастог тракта овог објекта.

Скелет куће је изграђен армиранобетонским РЦ системом (Ly 2010), који је у широј употреби у Вијетнаму.



Сл. 8а, б, в. Фронтални изглед и унутрашњост Зелено слојиве куће
(Фотографија: Хиројуки Оки)

ЗАКЉУЧАК

Будућност развоја одрживе стамбене изградње у Вијетнаму би свакако смањила оптерећење животне средине, повећала квалитет живота и здравља становника и екосистема генерално. Прелазак на одрживо становање захтеваће принципе дизајна који одговарају вијетнамској клими и култури. Смернице које би интегрисале бригу о здрављу и безбедности минимизирале би потребне ресурсе и смањиле потрошњу енергије (SAREW-REID 2010).

Важни будући циљеви би требало да буду: спровођење одговарајућег образовања архитеката и дизајнера ентеријера, савремене наставне методе за пасивно пројектовање и стамбени дизајн за групе са ниским примањима. То би били нови стандарди одрживе изградње који би одговарали локалној тропској клими и стварању биоклиме у ентеријеру. Такође је веома важна потреба, или чак неопходност фокусирања на обновљиве изворе енергије Сунца и ветрова за обезбеђивање природне вентилације и осветљења. Практиковањем пасивног дизајна, потрошња енергије се може драматично смањити наредних деценија.

Најважнији елементи пасивног дизајна су: важност локације и оријентације које се односе на положај у којем је могуће пројектовати објекат и оптимално искористити карактеристика климе, као што су положај и путања сунца, као и правац и врсте ветрова. Кроз коришћење настрешница, тенди, пергола и биљака може се блокирати до 90% сунчеве топлоте. Правилна имплантација вегетације и оријентација равних кровова такође битно доприносе природном хлађењу ентеријера.

Организација ентеријера, распоред соба и отворених простора треба да буде усаглашена са странама света. То значи да главне свакодневне делатности (као што су дневне активности, обедовање, учење) треба да буду позициониране на северној страни. Ови простори могу захтевати и хоризонтално сенчење да би се спречило прегревање током лета, али то осигурава и добар соларни импакт током зиме. За кухиње и складишне просторије, источна оријентација је готово идеална. Ово решење нуди добру јутарњу светлост и ниже температуре током припреме оброка. Собе за одмор би требало да буду лоциране ка истоку.

Топлотна маса је способност материјала да апсорбује и предаје топлотну енергију. Материјали високе густине, као што су бетон, цигла и цреп, имају велику топлотну масу. Лагани материјали попут дрвета имају ниску термалну масу. Добра употреба термалних материјала је нарочито корисна када постоји велика разлика између дневне и ноћне спољне температуре.

Природна вентилација треба да користи природне силе ветра и потиска, и да омогући слободан приступ свежег ваздуха. Вентилација у великој мери зависи од пажљивог дизајна унутрашњих простора, као и од величине и постављања отвора у згради.

Правилан дизајн врата и прозора омогућавају приступ светлости, проток свежег ваздуха, али могу бити и главни извор нежељене топлоте у тропској клими. Прозори могу бити одговорни за грејну добит и до 87%. Побољшање термалне перформансе прозора и обезбеђивање пасивног дизајна, може смањити трошкове енергије и емисије гасова стаклене баште (TUAN NGUYEN ANH 2014).

Од суштинског значаја за пасивну изградњу је и правилна примена изолације која делује као баријера за загревање и проток топлоте током лета. Количина и врста изолације зависиће од климатских услова и жељених циљева, у зависности од годишњих доба и варијације дневне температуре. Најбољи резултати се постижу употребом природних материјала као што су трска и бамбус.



Сл. 9а, б, в, г. „Мравињак кућа”, Да Нанг, Вијетнам; архитектонски тим: Нгујен Хаи Лонг, Тран Тхи Нгу Нгон. Година: 2014; Фотографија: Хиројуки Оки (ARCHDaily 3. фебруар 2015)

Кровни отвори (Sky Light) могу бити одличан извор природног светла и могу произвести три пута више светлости од вертикалних отвора исте величине. Такође веома ефикасно побољшавају природну вентилацију. Они такође могу понудити јединствено архитектонско решење. За младе вијетнамске архитекте, Нгујен Хаи Лонга и Пхан Ђуенг Винха, кровни отвори су већ постали саставни део дизајна. Веома креативно су их применили на примеру „Мравињак куће” (MOLLIARD 2015) која је изграђена у граду Да Нанг. Инспирисани структуром мравињака, за реновирање ове куће користили су традиционалну опеку и кровне отворе дуж централног простора, омогућивши веома интересантне светлосне ефекте и поглед на небо (сл. 9а, б, в, г).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ARCHDAILY. (2012, 06 20). Retrieved 01 07, 2017, from ArchDaily: <https://www.google.com/url?q=http://www.archdaily.com/199755/stacking-green-vo-trong-nghia&sa=U&ved=0ahUKewjrt8CSwbDRAhUL0xoK-HTO8CHI4ChAWCBowBw&client=internal-uds-cse&usg=AFQjCNFqFVD5fZbfksoswzg4OAFvwj7FUw>
- WORLD TRADE ORGANIZATION. (2016, 04 15). Retrieved from World Trade Organization: https://www.wto.org/english/news_e/spra_e/spral20_e.htm
- DESIGNBOOM. (2017, 06 06). Retrieved from DESIGNBOOM: <http://www.designboom.com/architecture/nishizawa-architects-thong-house-saigon-ho-chi-minh-city-vietnam-04-07-2016/>
- CAREW-REID, J. (2010). *Ho Chi Minh City Adaptation to Climate Change*. Asian Development Bank. Manila: Asian Development Bank.
- DASTUR, A. (2011). *Vietnam Urbanization Review*. Hanoi, Vietnam: The World Bank in Vietnam.
- HARMS, E. (2012, 11). Beauty as control in the new Saigon: Eviction, new urban zones, and atomized dissent in a Southeast Asian city. *American Ethnologist* (39): 735–750.
- K. W. TAYLOR. (2012). *A History of the Vietnamese*. New York, USA: Cambridge University Press.
- LE, B. D. (2011). *Social protection for rural-urban migrants in Vietnam: current situation, challenges and opportunities*. Institute for Social Development Studies. Hanoi, Vietnam: Institute for Social Development Studies.
- LY, P. B. (2010). Towards sustainable housing for Vietnam. *The Proceedings of 4th International Conference on Sustainability Engineering and Science, NZSSES, Faculty of Engineering, the University of Auckland, New Zealand. 00213J*, pp. 6–11. Auckland, New Zealand: QUT ePrints.
- MICHAEL KIRK, N. D. (2009, 11). Land-tenure policy reforms: Decollectivization and the Doi Moi system in Vietnam. *International Food Policy Research Institute*, pp. 19-20.
- MICHAEL WAIBEL, R. E. (2007). Housing for Low-income Groups in Ho Chi Minh. (F. Kraas, Ed.) *Asien*, 14–16.
- MOLLIARD, M. (2015, 07 02). *Termitary House in Da Nang by Tropical Space*. Retrieved 2015, from The Architectural Review: <https://www.architectural-review.com/today/termitary-house-in-da-nang-by-tropical-space/8685437.article>
- NOPPE, C. a.-F. (2003). *Art of Vietnam*. New York: Parkstone.
- TPHCM, D. o. (2010, 06). *Department of Construction. (2010). TPHCM*. Retrieved from http://www.constructiondpt.hochiminhcity.gov.vn/?ID1=99&CHANNEL_ID=37&N
- TUAN NGUYEN ANH, S. R. (2014, 01 02). Passive designs and strategies for low-cost housing using simulation-based optimization and. *Journal of Building Performance Simulation*, 68-81.
- VIETNAM, G. S. (2013, 04 22). *The population of Ho Chi Minh City*. Ho Chi Minh City, Vietnam.

Siniša S. Prvanov

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF VIETNAMESE ROW HOUSE

Summary

This article presents a critical reflection on the present and future sustainable housing construction in Vietnam at the beginning of the XXI century. This work is the result of an international research, creative achievements of the young Vietnamese architects, and the author's experience during his lecturing work at Tôn Đức Thắng and Văn Lang University in Hồ Chí Minh City, Vietnam, in the period 2014-2016. Vietnam, as well as key countries in Southeast Asia, due to rapid industrialization and economic growth, for the last two decades have been faced with many problems such as: a large increase in urban population, enormous environmental pollution, and poor housing conditions. The impossibility of solving these problems imposes new innovative and fast solutions primarily in the field of education, urban planning, housing architecture, as well as in the field of design, use of sustainable materials in construction, and rational use of energy.

The central point of this research is the analysis of the social context of housing, the planning framework, as well as the spatial manifestation and relations between the level of the city, public space, and housing facility. Using examples of recent achievements of the Vietnamese architecture, this work focuses on the "row house" which is the most characteristic form of urban housing in Asia. This research also addresses the bioclimatic approach to design, sustainable construction methods and passive adapting to climate change.

Vietnamese "row house" thus becomes the paradigm of an integrated approach to the process of sustainable design.

Keywords: sustainable housing, Vietnamese row house, passive architecture, Ho Chi Minh City.

Уредништво је примило рад 17. X 2016. и одобрило га за штампу 5. V 2017.

ДРАГАН Д. ЧИХОРИЋ

Универзитет у Источном Сарајеву, Академија ликовних умјетности у Требињу*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Прилог проучавању ликовне педагогије двадесетих: Ружичкина писма Табаковићу 1922–1924.

САЖЕТАК: Студија је формирана око студентских писама Камила Ружичке која је он, у временском распону од јесени 1922. до пролећа 1924, упућивао одсутном Ивану Табаковићу. Базирана на искуствима ликовног сазревања, она сведоче о израстању другачије профилисаног ауторства у условима југословенске ликовне модерности двадесетих. Дотичући педагошке принципе Љуба Бабића и загребачке Високе школе, али и понашање тадашњих актера на југословенској ликовној сцени, она надмашују својом вредношћу параметре обичне колегијалне преписке, постајући незаобилазно сведочанство о сазревању једног другачијег погледа на ликовно дело, а посебно о могућностима његовог контракултурног и авангардистичког деловања. Последице за актере биле су тешке и неизвесне, што нас извесно и води ка разлогу због којег су цитирана писма очувана у Табаковићевом приватном архиву, али истовремено и ка могућем разлогу њиховог запостављања у савременом историчарском дискурсу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: педагогија, Љубо Бабић, варварин, Загреб, критика.

Очувана као део Легата Ивана Табаковића у Архиву Ликовне галерије САНУ, писма Камила Ружичке, упућивана на две сукцесивне Табаковићеве адресе (минхенску, а потом и ону загребачку), у временском интервалу од 1922. до 1924, садржајем и одабраним нагласцима побуђују посебну пажњу.¹ Читалац већ првим у низу, оним из септембра 1922, и то након само неколико прочитаних редова, долази до уверења да је у поседу интимног штива првог реда, и да се у пасажима ове преписке крије од заборава отргнута она унутрашња, самозатајна, и у општим монографским прегледима углавном занемарена страна југословенског и хрватског културног живота током треће деценије

* dragancihoric@gmail.com

¹ Архив Ликовне галерије САНУ поред неколицине дописних карата и разгледница садржи укупно шеснаест непубликованих Ружичкиних писама из наведеног периода, углавном прецизно датованих и заведених под инвентарским бројевима.

двадесетог века (PROTIĆ 1967; REBERSKI 1985; 1997; 2013; GAMULIN 1987).² Без могућности да Ружичкиним текстовима супротставимо истовремене Табаковиће примедбе, остајемо неизбежно осуђени на једнострану, али несумњиво жестоку монологу једног од актера за нас у целини ипак магловитом дијалогу. Дотакнуте теме готово да су бескрајне. Закључујемо да је Табаковић био добар и захтеван читалац, а да је Ружичка свесно разгоревао његову страст. Све је ту: и руска позоришна трупa, и кафaне загребацке периферије, и уметничке заблуде колега, и бивше љубави, и страхови, сиромаштво, болест, непосустајуће амбиције, и босанске планине, и хладно море, све само не и Ружичкина коначна посета неком европском ликовном центру. Стога падамо у искушење да помислимо да је Табаковић ову двогодишњу преписку накнадно уредио као загребацко наличје власти-тој минхенској егзистенцији, што би и чињенично било тачно да у целину није увршћено и оних неколико писама из 1924.

Тачан разлог оваквог избора вероватно је немогуће у потпуности разоткрити. Уколико бисмо ипак били принуђени да прецизније артикулишемо изворну намеру, издвојили бисмо у први план један антропосоцијални мотив, карактеристичан за време у којем је настао и идејно широко разуђен око онтолошки дискутабилног лика динарског човека. Нераздвојни део једносмерног и пропагандистичког културног модела пре 1914, постављеног на опрезној удаљености од сложенијих цивилизацијских норми, колективизовани, синонимима варварина и примитивца повезани стереотип, постаће у поратним годинама незаобилазна чињеница једног другачијег разумевања историјских токова (НАУМОВИЋ 2015). И док је млада ликовна критика (Растко Петровић, Антун Бранко Шимић, Густав Крклец), модерничка по својој културној конституцији, у напору да детронизује немачки укус и умањи снагу државне протекције, посегнула за ликовним стандардима савремене француске слике, Љубо Бабић је са утицајног места – професор сликарства на загребацкој Високој школи за умјетност и умјетнички обрт – протежирао један другачији концептуални оквир (PROTIĆ 1967: 41–51; GALJER 2000: 146–196, 210–217; NOVINA 2013). Постављена на исти вредносни колосек са антиграђанским расположењем Мирослава Крлеже, Бабићева педагошка мисао проговорила је другачијом лексиком од оне коју је било могуће читати у новинским написима посвећеним уметничкој проблематици (ОЃАК 1982: 97–126). Везан озбиљним тезама о прошлости, поднебљу и расном елементу, Бабић је употребио неколико ефектних парабола намењених савременој цивилизацији, одбацујући је као лош пример еклектичке логике, иза које су се до у бескрај протирале пустиње површности и недостатак укуса (ВАВИЋ 1921).

Колико год да је такав приступ изгледао попут корисне идентитетске легитимације за југословенске двадесете, Бабићев наглашени песимизам у односу на чињенице модерне стварности ипак није био у стању да разреши основне ликовно-педагошке дилеме. То не значи да ништа у том смислу није ни учињено. Са булеварских страсти метрополе

² Камило Ружичка, рођен 1899. у Гацку (Херцеговина), умро 1972. у Загребу. Пореклом из породице шумског радника, дипломирао је сликарство у класи Љуба Бабића (1923) на Високој школи за умјетност и умјетнички обрт. По завршетку студија радио као наставник у школама у провинцији: Бакру, Вараждину и Копривници. Излагао је на изложбама *Прољећног салона*, и био је један од оснивача и пуноправних чланова *Земље*, од 1929. до 1931. Често се у анализама његове биографије појављује нетачна чињеница о студијском боравку у париском атељеу Андреа Лота, током 1923.

– куба, Маринетија (Filippo Tommaso Marinetti) и џез музике – писац „Umjetničke nastave” преместио је радни нагласак на категорије индивидуалитета и оригиналности ауторског акта. На чињеницу без које није било могуће педагошки високо доскочити: на негацију ликовног језика диктираног сувопарним ритмом париског модног императива. Уклештен у тектонички неразрешеним зонама међусобно непомирљивих цивилизација, варварин, као основни структурни елемент реалног балканског живота, задржао је у виталним соковима властитог бића ону неопходну количину дефанзивне дистанце, коју је сада Бабић намеравао да интегрише у један шире замишљени антропопедагошки курикулум. „Ако pažljivo pratimo Vuka na putu njegova iznalaženja, opazićemo da je našao najizrazitije tvojevine najdonjeg sloja upravo tamo gdje su valovi i Vizanta i Rima a i Njemaca bili najslabiji. To je posve prirodno, i to je već mnogo puta kod nas utvrđeno, ali nije utvrđeno to, da varvarin toga najdonjeg sloja uzmiče pred civilizacijom” (ВАВИЋ 1921: 555). Узмицање, кључно код балканског морала, добило је и свој естетизовани наставак. На његовом функционизованом крају, а све услед последица животно неизбежне емпирије, измичући осећај лепоте супституисан је нечим извесним – непогрешиво интегрисаним реализмом перцепције. Уз примесу левичарске морализације којом је праћен класни мит о изузетној врлини грађанском цивилизацијом нетакнутих доњих слојева, што је сиромаштвом и провинцијском скрајнутошћу изоштреном слуху младих загребачких студената изузетно погодновало, долазимо до идејног разлога којим је руковођен Ружичкин светоназор у завршним месецима 1922.

Ружичка чита и размишља, али не разуме све, не одмах и не безусловно. На крају, неке чињенице морају и телом да се искусе, па тако и та толико заводљива Бабићева теза о супериорној предиспозицији примитивног ока у контакту са незамисливим садржајима европских музејских колекција. У првим тренуцима (у ту понешто растегнуту временску одредницу без изузетка смештамо сва писма из 1922) експлицитне аспекте примитивизма примењиваће селективно, површно и колоквијално, искључиво током необавезних градских контаката са колегиницама. Али, да би се она права страст одржала врелом у младом уметнику, било је неопходно наћи потврду заводљивој тези коју је Бабић тако ауторитативно саопштио. Најпре по страни оставити све те финесе о којима се до у бескрај расправљало; занемарити баналност целокупног напора да се идејно стриктно корача трасом ликовног „повратка у ред”; прихватити чињеницу да појединачна ликовна жеђ није могла бити угашена на јединственом врелу савременог париског изворишта. За студенте загребачке Високе школе императив је почивао у суочењу са историјским примерцима, у суочењу које је морало да потврди или оповргне генеричку логику њихове уметничке изузетности. Слика није смела олако да постане део општег посткубистичког тренда, већ ју је требало пажљиво конструисати, и стога опрезно ходочастити париским, венецијанским, бечким, римским и мадридским музејима, и са природеном лакоћом одабирати већ зготовљене елементе стила (SILVER 1989; 2010; GREEN 2000: 206–230). Табаковић се (у друштву са Јефтом Перићем) у јесен 1922. управо и кретао тим претпоставкама трасираном минхенском путањом (ПРОТИЋ 1985: 360–365; МЕРЕНИК 2004: 11–13). Иницијација је неизбежно чекала и Ружичку, и он је први семестар завршне академске године посветио превасходно решавању наведеног проблема. Септембар 1922: „Cijeli prošli tjedan pohađao sam predavanja nekog docenta sa bečke univerze. ‘O umjetnosti Istoka’.

Tumačio je onako švapski suhoparno, bez temperamenta, ali je imao mnogo slika koje je skoptikonom prikazivao”.³ Новембар 1922: „Ako tamo ima u galeriji onako poštenih fotografija u naravnoj veličini, kao što je Babić iz Madrida doneo, informiši se pa mi javi šta bi stajalo. 1 od Greca, 1 od Goye i 1 od Velasqueza, najrađe glave, i bar 1 od Cezannea u boji, ali samo ako su zbilja dobre reprodukcije”.⁴ Витална свежина варварина поистовећена је са чисто-том његовог погледа, и усклађена са моралном супериорношћу некога ко стабилно стоји насупрот деликатним чињеницама модерне стварности.

У Ружичкином случају све се кретало у наизглед задовољавајућем правцу. Опсежни пасуси посвећивани су планираним путовањима, на која му је већ и сам Бабић скретао пажњу. Октобар 1922: „Zato ti imaš više za vidjeti – ne zavidim ti, ali želim da i mene sreća posluži, da do Božića štagod stečem, pa da bar 3 dana mogu u Munchen doći. Babić je doduše Grdana i mene gadno terao da idemo bar na par dana u Beč, al’ kako ćeš. Grdan jedva 2 dinara u džepu, a ja ako odem u Beč onda mogu smesta natrag kući”.⁵ Новембар 1922: „Ako mi dođe do 1. XII stipendija ja ću gledati da već između 1–5. XII budem u Munchenu, i ostaću ako mi novac izdrži preko Božića ili bi eventualno skupa pošli u Drezden ili u Berlin na kratak izlet”. У позадини је, као трајно обележје преписке, стајао безгласни дијалог са Бабићевим идејним светом. Не само да су пасажии из „Umjetničke nastave” поседовали инспиративну снагу, него је професор директним интервенцијама доприносио смеру у којем је требало да се креће обликовање новог уметничког нараштаја. Септембар 1922: „Babić je Omeru (Mujadžiću) isposlovaо mjesto na laboratoriju Univerze – radi dnevno od 2 do 4, crta neкакве životinje i biljke i prima mjesečno 3800 kruna, tako da je gospodski opskrbljen”. Осујећен у много чему положајем друштвеног аутсајдера, Ружичка није био у стању да препозна моћно постављену метафору микроскопа, већ чита оно што му је у датом тренутку лично најпотребније: позамашну своту новца (Dulić 2015). Лабораторија у коју су одлазили Бабићеви студенти (између осталих и Табаковић) спајала је на први поглед неспојиве рејоне разума и маште, постајући истовремено идејна подршка и параболо о усуду који је Југословене сместио у зону строге геополитике и нечистих прелаза, тамо негде усред немилосрдне тектонике Истока и Запада. „Te oscilacije, te prelazne zone, očituju se isto tako i u kulturnom izražavanju. Gotovo sa rukom u ruku polazi s njime i neка stanovita rastrganost i disproporcija u umjetničkim djelima” (Babić 1921: 561). Нови нараштај, на начин како га је у широј културној перспективи пројектовао Бабић, морао је да обави захтевну операцију: да споји неумољиву оштрину властитог погледа са елементима европског наслеђа, притом методички зрело, органички, релевантно и без непријатних еклектичких шавова. Лабораторијска пракса отуда је моћни радни троп којим је неопходни процес стрпљивог и конструктивно одговорног сазревања имплицитно инфилтриран у рукописну подлогу младих уметника. С друге стране, лабораторија је статиком властитог процеса, тектоником дубоких оптичких наслуђивања, и одвојеношћу од објективних животних чињеница, одржавала неокрњеном идеалистичку претпоставку на којој је целокупни пројекат и почивао. Истовремено, микроскопу је приступано у заједничкој радној одећи, што је неизбежно доносило и значајан психолошки бенефит за у раскораку

³ Септембар 1922: инв. бр. 899/78.

⁴ Новембар 1922: инв. бр. 901/78.

⁵ Октобар 1922: инв. бр. 900/78.

ухваћену децу провинције. Септембар 1922: „Још крупна вјест – коначно ћу се и ја након дугогодишњег ношења поношених одијела обући у своје одијело. Већ кројач шје. Али сам дао и задњу пару и ако скоро стипендија не стигне онда... Ех, носићу га опет у заллагаоницу а обући поношено”.

Идеализма је требало у огромним количинама. Почетак децембра 1922: „У ‘уметничком’ животу словно никакве новости. Црнчић има код Улрича изложбу. За три дана је све велике ствари по 10000 динара продао, а и прилично малих. Пре њега је Јуркић око 200000 круна однео за оне кићеве. Прогрес – изгледи за будућност? Наше југославенско сликарство и они снобови што купују нужно би требали Ленјина за поправак морала”.⁶ Уколико имамо у виду Ружичкино новембарско неразумевање Крлежине *Голџоџије*, и позитивно мишљење о Бабићевој опреми која ју је пратила – „Свар тенденциозно социјалистичка из радничког живота. Много црвених барјака и машна и вике као револуција, организација, капитализам и.т.д. Ја ју с литерарног и тенденциозног становишта нисам потпуно шватио, али изгледа да је добра. Мени се свидала опрема Бабићева. Била је могуће мало превице позоришно ефектна, ал’ је била у детаљ прорађена и баš ти детаљи изванредни спрам иначе наших опрема.” – теза о моралној снази Лењиновог (Владимир Ленин) примера довршавала се управо на нивоу егзактног, добро одмереног детаља, невидљивог за идеолошки склеротично малограђанско око. Бабићева тврдња о томе да је „руски комунизам само једна убрзана фаза цивилизације, приправљана генерацијама... (која) мора неминовно запети”, хладила је револуционарну узаврелост младеначког ентузијазма, усмеравајући га ка другачијим идентитетским полазиштима (ВАВИЋ 1921: 560; КРЛЕЖА 1958: 253–279). Целокупни механизам дискурзивно зрелог одрастања, онакав какав је Бабић пропагирао тезама о јужнословенском варварину, неизбежно је водио до идејних последица идентичних онима које су обележавале доминантну идеологију париске посткубистичке ликовне сцене двадесетих. Трансформисане, Дарвинове (Charles Darwin) пропозиције о природној селекцији сада су наступале као потврда виталности оних који су преживели рат, и затим из позиције победника посегнули за класичним преседаном као новом француском парадигмом. Озенфан (Amedee Ozenfant) и Жанере (Charles-Edouard Jeanneret): „In all ages man has created containers: vases, glasses, bottles, plates, which were built to suit the needs of maximum capacity, maximum strength, maximum economy of materials, maximum economy of effort” (према HERBERT 2010: 137–138). Била је то добро пласирана ода човеку новог времена, који је сада као *homo economicus* чинио доктринарну кору европског културног консензуса.

Последице наведене контрадикције своју бруталну разраду доживеће на Ружичкином телу, у принудном парадоксу који је немогућност потврде пред европским ликовним примерима посматрао у смислу дефицита, консеквентно саображеног са моралном недоследношћу и падом. Логика такве ситуације разочарала је и сасекла у корену ток његовог школовања. Јануар 1923: „Био сам у немогућем расположењу да ти пишем, дошао сам у сукоб са животом у исти мах на неколико страна. Разне неугодне ситуације које ми помало мозак издераше. Чини ми се као да ми је неко треснуо о главу црну која је имала да садржи потпун смисао живота са свим његовим идеалима – а крхотине ми се задрле чак у мозак, и то дубоко. У мојој самоћи гадно ме је то забољело па сам се препустио

⁶ Децембар 1922: инв. бр 904/78.

улици... 10 дана био сам пијан – 10 ноћи нисам спавао. Хтио сам... да залијем жуч или да је изригам свету у образ. Сад сам физички клонуо – уморио и смирио се. Пљунуо сам на све и опет идем у школу”.⁷ Без новца, друштвено маргинализован тезама парадигме која је обавезивала, и недостижним километрима одсечен од Европе, Ружичка је остајао осујећен, затворен загребачким амбијентом, и без могућности да се једном европском екскурзијом потврди као зрели члан елитног уметничког клуба. „Postkubističke reminiscencije samo su donekle bile još izražene u ranom stili Kamila Ružičke (*Autoportret s lulom, Glava mornara* i dr.). U tog slikara konstruktivna manira bila je plod elaboracije kubizma uglavnom posredstvom tekuće stručne literature, a mnogo manje izravnim upoznavanjem” (REBERSKI 1997: 47; МАЛЕКОВИЋ 1981: 16–18). Иванка Реберски и Владимир Малековић добро су контролисали Ружичкине биографске чињенице, али су у закључку остали донекле штурни. Литература је, током те преломне 1923, послужила као путоказ при напуштању Бабићевог педагошког колосека, никако не и као потврда другачије усмереног процеса. Кубизам (Малековићев кубоконструктивизам) требало је искључиво да послужи сврси радикалног раскида, никако не и намери адаптирања некаквог заменског авангардизма унутар ограда конзервативним обавезама стегнуте ликовне сцене. Дотакнут чињеницама властитог уметничког одрастања, и подржан у таквом уверењу непријатним информацијама које му је из Минхена почетком те исте године упућивао Табаковић, Ружичка је интелигентно закључио да га новчана ограничења неминовно затварају у ону од Бабића и Крлеже презрену групу државно спонзорисаног уметничког инфлаторног вишка (KRLEŽA 1924: 22–23).

Први корак у другом смеру био је намењен тактичком редуковању палете. Јануар 1923: „Prvo što sam uradio bilo je da sam si paletu preudesio. Izbacio sam sve boje prošloga veka, a zadržao samo zemljane. Sada rabim paletu: oker, pucoli, paljena siena, umbra i utremer. Veruj mi da i s time, naravno transformirajući, dobijem isti utisak kao s kadmi, hromom, oksidom i šta još nisu sve izumili... još imam plus. Neukusni sklad boja je nemoguć, sve je mirnije i mogu dulje raditi jer sve podjednako suše i menjaju”. Ускоро ће да уследи и практична реализација промене. Фебруар 1923: „Sad sedi akt ovako. Ja bih hteo da ga naslikam tako da uzмимо могу рећи: то је циганка која седи на великој сивој драперији. Кад бић сликао као лани онда бић могао казати: то су тонови који су настали на телу циганке при расвети од 9 до 10 – nebo poluturno. Eto, kratko, hoću da odbijem te slučajnosti i nikako više ne prenosim tačno ton po ton i boju po boju, a stvar mi je puno sitija i mirnija, a rešio sam otprilike ovako. Ciganku sam namazao bakreno i sad modelujem, a pozadinu sivo i opet mirno modelujem”.⁸ У измењеној ситуацији, под притиском сазнања да од пуне реализације Бабићевих педагошких координата неће бити ништа, Ружичка се окренуо принципијелном јачању властитог разумевања слике. Кондензовао је целокупне претпоставке педагошке процедуре унутар само једног семестра, а са немером да дође до аутентичних закључака о стилу и процедури. О *Циџанкином* експерименталном, и за разумевање колега неочекиваном облику, понајбоље говоре реакције. Фебруар 1923: „Tek mi sad smeta malo to što mi je sve nekako oporo i tvrdo – pogotovo kad stojim uz Grdана, a on kao da gleda kroz londonsku maglu. Eto,

⁷ Јануар 1923: инв. бр. 905/78. Примедба: једино писмо које је писано ћирилицом.

⁸ Фебруар 1923: инв. бр. 906/78.

tako se ja borim sam sa sobom, a žive duše nema s kim bi mogao da se posavjetuješ... a Babić samo šuti i zabranjuje mi da premazivam slike”. Март 1923: „Društvo okolo čkilji i grandiozno ogovara, nu mogu da mi p... pod prozorom. Upravo toliko me to ometa kao ova ‘klasična’ porredba”.⁹ Неразумевање је било потпуно и обострано, и ту чињеницу није више било могуће изменити, о чему је сведочило и накнадно писмо из Сушака (рана јесен 1924). Писано у условима Ружичкине бакарске изолације, оно је у себи носило снагу негативног закључка о загребачкој епизоди, и несумњиво је представљало тачку идејне раскрснице за оба актера у кореспонденцији. Уз вињету правоугаоног оквира, са написом „Ecole Lj. B.”, и крстачом изнад, следио је текст: „Čini mi se da nešto vidim. Jedan propali pokušaj – osnovati na temelju intelekta jednu šnit solidnog slikarstva, t.j. postati usljed svoje nemoći *maistre d’ecole*, i doći u istoriju! Kulturu?? Ali, stvar je propala, međutim ti pioniri su živi, slikaju zvanične portrete. Ali, ima jedna kuka. Nezadovoljan element ode u razne mohikanere i kupi pojmove. Može da se dogodi i kakova mala retrospektiva opasna po osnivače”.¹⁰

Џиџанка је била први објективни грч најављене мохиканерске етике. Ликовно редуktivна, и евидентно негаторски постављена у односу на импресионистичко-сезанистичку принципијелност ликовног курикулума, она подсећа на Пикасове рецентне пнеуматске и монументализованом иронијом набијене актове (SILVER 2010: 20–21; COWLING, MUNDY 1990: 2014–218; GREEN 2011). Разумљиво, уз присуство потпуне свести о чињеници да млади загребачки сликар није поседовао прецизније сазнање о Пикасовом опусу с почетка двадесетих, и да је за улазак споменуте естетике у његов колегијални круг било потребно сачекати ликовне резултате париског искуства Отона Постружника (РЕБЕРСКИ 1987: 19–22). Немир је био незамислив. Април 1923: „Celi дрščem kad odlazim u atelje. Ne dolazim rađe nikako nego šetam po Tuškancu. Ti si ni ne možeš predstaviti kakav je tamo nesnosan položaj – sve sami tipovi koji dišu od neke Velasquezove tradicije, a slikarstvo smatraju nekom poljanom gde oni jašu estetskim principima... Sigo i Grdan bili u Beču... videli su da Rubens ima zinober-reflekse, i na Rembrandtovom autoportretu da ima jedan smeli potez od vrata do trbuha... Sad ti se o tomu razvijaju nemoguće debate, i moram se zgražati nad budućnosti jugoslavenskog slikarstva koje će reprezentovati ljudi koji u 25. godini znače lešine; kako će se tek kasnije usmrđeti i ucrvati”.¹¹ Раскид са званичним узусима Бабићеве педагогије дефинитиван је. Уместо класицистичких реминисценција, којима су колеге постајале све више опседнуте, било је неопходно пронаћи почетну тачку, и на њој градити контрамодел варварина и опозиционог мохиканера. Тражени ослонац, по природи ствари, морао је да буде опипљив у својој савремености, и супротстављен инхибирајућем флуиду селективно одабране традиције. Март 1923: „Proljetni salon otvorio je izložbu dečje umetnosti, pa ima stvari gde bi se morao pred crtežom onog kog bilo 5-godišnjeg deteta stidjeti i crveniti”. Несвесна покровитељских тенденција, и удаљена од Веласкезом (Diego Velazquez) отроване атмосфере, деца су одисала свежином далеких почетака. Манипулишући категоријама примитивизма, Ружичка је за себе тражио истоветну позицију, али га је накупљено искуство истовремено водило ка постулатима једне другачије педагогије.

⁹ Март 1923: инв. бр. 908/78.

¹⁰ Писмо није прецизније датовано, али га је на основу контекстуалних елемената могуће поставити у рану јесен 1924: инв. бр. 897/78.

¹¹ Април 1923: инв. бр. 909/78.

Почело је у фебруару, те исте 1923. „Pre nekoliko dana slučajno mi je dopala u ruke knjiga s nekoliko reprodukcija Gauguina meni još nepoznatih”. У Ружичкиној имажинацији тај Гоген (Paul Gauguin) није имао додирних тачака са оним модернистичким Гогеном, оним који је, на пример, са одушевљењем посматрао Сезанове (Paul Cezanne) пејзаже 1884. (SCHIFF 2014: 150–163). Он је сада израњао из густих филтера културне предрасуде, говорећи Ружички гласом стереотипа о предностима бивања изгнаником од цивилизације. Али, само накратко. Текстом Јосипа Кулунџића у *Савременику*, Гоген ће бити аболиран од претходног, и враћен у фокус модерно конципираног југословенског ликовног интересовања (KULUNDŽIĆ 1923). И ту је Иванка Реберски у праву: Ружичкин кубоконструктивизам нераздвојно је везан савременом литературом. Уосталом: „Moliću te ponesi mi sobom Književnu republiku br. 4 i 5, ako je već izišao, zatim Šimićev Književnik, a Sigi plati prva tri broja Književne republike”.¹² Цртачким дијаграмима образлажући ликовно-пластичне параметре Гогенове *Тахићанке*, Кулунџић је истовремено кубизам ослободио захтевних стилских регула, постављајући га заузврат у средиште оптичке обавезе уметничког сазревања. „Delacroix (je) rešio problem aktivne linije, Cezanne rešio problem jedinstvene plošnosti, onda je Gauguin zagrabio u rešenje kubičnosti jedne slike (za razliku od kubičnosti nekoga tela, koje se realno prenosi na platno)... Kubizam dakle ne znači stilsku afektaciju, nego historijski nužno poniranje u probleme umetnosti” (KULUNDŽIĆ 1923: 29). Март 1923: „U slikanju sam potpuno zabacio ton i teram samo formu i boju, a u crtežu sam se otkrio kao totalni neznanica i počinjem sa najprimitivnijim kubističkim zahtevima”.

Ружичка је сада вредносно удаљен непремостивим миљама од Бабићеве педагогије, која је у октобру 1922. још увек била у стању да га натера на следећи закључак: „Gecan se pokubistio, al' tek onako, ritnuo se da se kaže em' je moderan i došao iz Berlina.” (LADOVIĆ 1997: 75–91). У измењеним условима током 1923, кубизам је означавао први замах још несигурног рукописа. Отуда је два већ споменута цртежа из 1923. (*Аућојорџреј* и *Глава морнара*) потребно разумевати као контрапедагошку последицу Ружичкиног мучног институционалног сазревања, али и као два у најмању руку експериментална листа, на којима је, у пуној свести о дечјим цртежима и Кулунџићевом закључку, опипаван ликовно коректан пут до непорецивих чињеница радне легитимности, и коначне потврде зрелости његовог уметничког ја.¹³ Нешто од те моралне супстанце препознао је и Табаковић, отргнувши цитирана писма од заборава, вероватно намеравајући да њихов дубоко проживљени садржај не буде само једносмерно сведочанство о Ружичкином загребачком ликовном одрастању, него још и више вредна накнадна подршка за драматична искушења које је он сам искусио; од Крлежених поражавајућих критика везаних за *Шећорицу*, преко сомнабулне жаоке *Гројески* заривене у податно ткиво дискутабилне јавности, па све до још увек епистемолошки загонетне епизоде са уметничком групом *Земља* (KRLEŽA 1926).

Уместо децидног закључка, и без довољно чињеничних података о Карлу Ружички у наставку треће деценије, спојимо га за тренутак на један другачији начин са Андреом

¹² Недатовано писмо из Бакра, које је могуће сместити у позно пролеће 1924: инв. бр. 898/78.

¹³ Данас у поседу Музеја савремене уметности у Загребу, ова два цртежа, углавном репродукована у стручној литератури, третирана су као поуздани доказ Ружичкине стилске зрелости, што евидентно није био случај, а ни коначна уметникова намера.

Лотом (Andre Lhote). Транскрипција Антуна Бранка Шимића из 1923: „Ја mislim zato da kubisti ne će ‘humanizirati’ svoju umetnost, zabacujući kubizam, kako to čine neki između njih, nego tražeći u čoveku izvor inspiracija koje je sve teže i teže prilagoditi novim plastičkim zahtjevima slike” (ŠIMIĆ 1923: 237). Била је то она недостајућа реченица којом је смислено увезивана расечена текстура Ружичкине треће деценије, реченица која је отварала магистрални правац у смеру интригантних *Ауџобуса* (1930) и *Бродског добављача* (1930/31).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BABIĆ, Ljubo. „Umjetnička nastava.” *Нова Европа*, св. 14 (1921): 554–561.
- GALJER, Jasna. *Likovna Kritika u Hrvatskoj 1868–1951*. Zagreb: Meandar, 2000.
- GAMULIN, Grga. „Kamilo Ružička.” u: *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. Knj. 1. Zagreb: Naprijed, 1987, 366–367.
- GREEN, Christopher. *Art in France 1900–1940*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GREEN, Christopher. „Pablo Picasso. More than Pastiche, 1906–36.” u: GREEN, Christopher, Jens M. Daehner (ed.). *Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Leger, Picabia*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011, 125–151.
- DULIBIĆ, Frano. „Uloga crteža u formiranju likovnog izraza Omera Mujadžića.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 39 (2015): 163–175.
- COWLING, Elizabeth, Jennifer Mundy. *On Classic Ground. Picasso, Legger, de Chirico and the new Classicism 1910–1930*. London: Tate Gallery, 1990.
- KRLEŽA, Miroslav. „Kriza u slikarstvu.” *Književna republika* knj. 2, br. 1 (septembar 1924 – decembar 1925): 22–28.
- KRLEŽA, Miroslav. „Kako se kod nas piše o slikarstvu.” *Književna republika* knj. 3, br. 2 (maj–decembar 1926): 68–81.
- KRLEŽA, Miroslav. *Излеџ у Русију 1925*. Београд: Нолит (KRLEŽA, Miroslav. *Excursion into Russia 1925*. Belgrade: Nolit), 1958.
- KULUNDŽIĆ, Josip. „Kubizam.” *Savremenik* knj. 17, br. 1 (1923): 23–30.
- LADOVIĆ, Joža. *Vilko Gecan*. Zagreb: Art studio Azinović, 1997.
- MALEKOVIĆ, Vladimir. *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1981.
- МЕРЕНИК, Лидија. *Далеки циљеви Ивана Табаковића*. Нови Сад: Матица српска (MERENIK, Lidija. *Distant Aims of Ivan Tabaković*. Novi Sad: Matica srpska), 2004.
- НАУМОВИЋ, Слободан. „Јован Цвијић.” у: *Срби 1903–1914. Историја идеја*. Београд: Clio (NAUMOVIĆ, Slobodan. „Jovan Cvijić.” in: *The Serbs 1903–1914. History of Ideas*. Belgrade: Clio), 2015, 662–748.
- NOVINA, Arijana. „Ljubo Babić kao likovni pedagog na Akademiji likovnih umjetnosti.” u: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*. Zbornik radova naučnog skupa, Zagreb, 21–22. mart 2011. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske: Moderna galerija, 2013, 86–92.
- ОЃАК, Иван. *Krleža – partija. Miroslav Krleža u radničkom i komunističkom pokretu 1917–1941*. Zagreb: Spektar, 1982.
- PROTIĆ, Miodrag B. (ur.). *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967.
- ПРОТИЋ, Миодраг Б. „Иван Табаковић – сазнање и тајна.” у: *Слика и утопија*. Београд: Српска књижевна задруга (PROTIĆ, Miodrag. „Ivan Tabaković – Cognition and Secret.” in: *Painting and Utopia*. Belgrade: Srpska književna zadruga), 1985, 353–431.
- REBERSKI, Ivanka. „Kamilo Ružička u kontekstu hrvatskog međuratnog slikarstva.” *Život umjetnosti* 39–40 (1985): 13–24.
- REBERSKI, Ivanka. *Oton Postružnik. U znaku likovne preobrazbe*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1987.
- REBERSKI, Ivanka. *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu. Magično, klasično, objektivno. Magični realizam, neoklasicizam, nova realnost, objektivna realnost, kritički realizam*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti: ArTresor studio, 1997.
- REBERSKI, Ivanka. „Babić i tendencije novih realizama dvadesetih godina.” u: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*. Zbornik radova naučnog skupa, Zagreb, 21–22. mart 2011. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske: Moderna galerija, 2013, 7–17.

- SCHIFF, Richard. „Morality, Materiality, Apples.” u: LECA, Benedict. *The World is an Apple. The Still Lifes of Paul Cezanne*. Hamilton: Art Gallery of Hamilton: D Giles Limited, 2014, 145–195.
- SILVER, Kenneth. *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- SILVER, Kenneth. „A More Durable Self” u: SILVER, Kenneth (ed.). *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*. New York: Guggenheim Museum, 2010, 14–51.
- HERBERT, James D. „New Wine in Old Bottles. French Art following World War I.” u: SILVER, Kenneth (ed.). *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*. New York: Guggenheim Museum, 2010, 136–143.
- ŠIMIĆ, Antun Branko. „Situacija nemačkog slikarstva. Anketa o novom naturalizmu. Situacija francuskog slikarstva.” *Savremenik* knj. 17, br. 4 (1923): 235–237.

Dragan D. Čihorić

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF FINE ART PEDAGOGY IN THE 1920S:
RUŽIČKA'S LETTERS TO TABAKOVIĆ (1922–1924)

Summary

This paper deals with the letters of Kamilo Ružička, which he as a student, in the period between the autumn of 1922 and the spring of 1924, sent to absent Ivan Tabaković. Based on the experiences of the artistic maturity, they witnessed the emergence of differently profiled authorship in terms of Yugoslav art modernity of the 1920s. Referring to the pedagogical principles of Ljubo Babić and Zagreb High School, but also to the behavior of the active participants in the Yugoslav art scene of that time, their value surpasses the parameters of the common collegial correspondence, becoming an unavoidable evidence of the maturation of a different perspective on art work, especially on the possibilities of its countercultural and avant-garde operation. The consequences for the participants in the correspondence were difficult and uncertain, which leads us to the reason why the cited letters preserved in Tabaković's private archives, but also to the possible reason for their neglect in the contemporary historical discourse.

Keywords: pedagogy, Ljubo Babić, barbarian, Zagreb, critics.

IVA S. GLIŠIĆ

The University of Tübingen, Institute for Eastern European History and Area Studies*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

The Craze and Madness of Russian Futurism

ABSTRACT: This article examines how—and why—Futurism became part of the discourse of madness in late Imperial Russia. Framed around a study of three sets of sources—writings by the creative intelligentsia intended for educated readers, studies by medical professionals concerning mental illness, and mainstream news reports on Futurist art and performance—it is argued that with the failed Revolution of 1905 having turned everyday life on its head, discussions on Futurism operated as a proxy for social critique across Russia. Ultimately the Futurist term would be dissociated from art entirely, and used conterminously with madness, in a process that would raise a still-pertinent question: what do we talk about when we talk about madness in art?

KEY WORDS: Futurism, Russia, avant-garde, madness.

On 29 March 1914, the Moscow daily *Nov'* reported the “mysterious suicides” of two young men in the city of Narva, in the Empire’s western province of Estonia (“Samoubiistvo futuristov” 1914: 4). According to the newspaper, the two men—aged 18 and 20—had hung their clothes on the branches of a tree, carved their names and a series of “futurist signs” into its trunk, and then shot themselves dead. A suicide note found nearby explained that the men were “tired of fooling around” (*ustali shutit'*) and had become disappointed with life. One month later, the readers of *Nov'* would learn of yet another ‘Futurist suicide,’ this time by young painter Vsevolod Maksimovich (ARNOL'D 1914: 10). After transferring from Poltava to Moscow in 1912 to pursue art training, Maksimovich had been drawn into the Futurist cohort, often collaborating with its leading members including painters Natalia Goncharova and Mikhail Larionov, poet Velimir Khlebnikov, and the ‘father of Russian Futurism,’ writer and painter David Burliuk (*Ukrains'kii modernism* 2006: 202–207). The report in *Nov'* explained that in his final years Maksimovich had become increasingly obsessed with Futurism, aspiring to embody the ethos of the movement in every aspect of his life. The artist’s death thus raised a pressing question: why would a young man who had wholeheartedly embraced the

* iva.glisic@uni-tuebingen.de

Futurist philosophy—a philosophy defined by its optimistic outlook on life and a love of action and adventure—decide to end his own life?

Founded in Italy in 1909, Futurism heralded the birth of the European avant-garde: its provocative manifestos extolled all that was new and modern, while simultaneously calling for the destruction of the past.¹ The Futurist fascination with the speed and energy of modern life, along with the youthful élan of its supporters, stood in sharp contrast to the pessimism and apathy that had consumed Europe at the turn of the century, owing to a widespread perception that European civilisation had exhausted its creative potential and entered a stage of decline.² Against this fin-de-siècle *malaise européen*, Futurism hailed a new politics of optimism: its programmatic texts and creative practices radiated with confidence and enthusiasm for the possibilities of the new century, and its unique, carnival-like public performances promised to snap Europe out of its collective stupor. Like its Italian counterpart, Futurism in Russia was underpinned by this vitalist philosophy, and aimed to become, as *Nov'* would put it, “a panacea for the boredom of life, whose representatives were out to cheer up the Maecenas and the street crowds” (ARNOL'D 1914: 10).

The tragic ‘Futurist suicides,’ however, suggested that Futurism concealed “an embryo of deadly melancholy” which, as *Nov'* further asserted, had infected the young painter from Poltava and provoked his untimely death (ARNOL'D 1914: 10). In the view of the newspaper, the pursuit of speed and dynamism in Futurist art, their experimental poetic language, penchant for improvisation, and frequent use of “hypnotic lighting” during public performances all amounted to a form of shamanism. Not unlike the ancient Dionysian rites, Futurism was ostensibly capable of altering the mind of its proponents, bringing them to a state of ecstasy where a heightened passion for life morphed into its very opposite—a death drive. Futurism, that is, seemed to embody the dangerous paradox that Michel Foucault would later recognise in observing that “the carnival mask and the cadaver share the same fixed smile” (FOUCAULT 2009: 15). Maksimovich, by engaging in the “Futurist rite,” had become infected with “bacchanalian frenzy” and, like the young men from Narva, had slipped from cheerfulness and folly into melancholy and despair.

The specific connection between the young men from Narva and Futurist philosophy, if indeed there was anything beyond mere journalistic embellishment, seems likely to remain a mystery. By contrast, Maksimovich's death was less mystery and more cliché, with substance abuse rather than some shamanistic “Futurist rite” the most likely cause (*Ukrains'kii modernism* 2006: 202). Yet whatever the Futurist bona fides of their subjects, these accounts offer an insight into how Futurism was read in late Imperial Russia; more poignantly, at a time when suicide was perceived as a form of insanity (PAPERNO 1997, 20), they aid an examination of how—and why—Futurism became a part of the contemporary discourse of madness. In a moment when everyday life had been turned on its head, the discussion of Futurism began operating as a proxy for social critique on the state of affairs across Russia.

The translation of Futurist ideas from Italy to Russia—and the subsequent development of a distinctly Russian brand of Futurism—occurred during the volatile final decade of Tsarist rule.

¹ For a collection of Futurist manifestos see APOLLONIO 2001.

² See, for example, SCHORSKE 1981 and SILVERMAN 1989.

The failed 1905 Revolution, which was characterised by widespread violence, frequent acts of terrorism, and the state's public and brutal response to its political opponents, left Russian society in a sustained state of crisis.³ As historians of this period have made clear, this was an era frequently described in terms of madness: not only because incessant violence had seemingly overtaken social reason, but also because revolutionary chaos had seriously damaged the mental health of the nation. Indeed, various reports point to a dramatic rise in the number and variety of mental disorders among the population, and express concern over the 'epidemic of suicide' that seemed to have consumed the country (MORRISSEY 2006; STEINBERG 2011). Within this atmosphere Futurism too was drawn into the prevailing discourse of madness, with the movement gradually coming to be seen as a type of infectious mental disease. This process can best be observed through three sets of sources which trace the infection, outbreak, and epidemic of 'Futurist madness' in Russia. First are the essays published by members of the creative intelligentsia in so-called thick journals intended for educated readers, which interpreted avant-garde aesthetics as a symptom of (mentally) unstable modern times and traced its translation from the West to Russia as an alarming form of infection. Second are the studies by medical professionals, which considered the local outbreak of Futurism in Russia, and the mutation of the movement into its distinctly Russian variants. Finally, mainstream newspaper reports provide a window onto a phase in which Futurism was portrayed as a mental disease that had broken free of the artist's studio and spread throughout the population—an epidemic in which Futurism would be associated with the most hostile of social acts, including suicide. These reports also demonstrate how the Futurist term become dissociated from art entirely, and used conterminously with madness. Ultimately it was through this shift in perception that the Futurist aesthetic became a narrative method for various social groups to talk about the trauma of the Revolution.

INFECTION

Even before Futurism had established itself in Russia, the thick journals popular with the country's educated elite had begun to decry avant-garde aesthetics as both symptomatic and symbolic of the nervousness and instability of the modern age. Philosopher Nikolai Berdyaev's description of a visit to a collection of modernist artworks assembled by Moscow entrepreneur Sergei Shchukin was somewhat typical: "[u]pon entering the Picasso room in the Shchukin gallery," Berdyaev recalled, "one is seized with a feeling of sheer terror" (BERDYAEV 1914: 57–62).⁴ Confronted with Picasso's "cold, gloomy [and] frightful" analytic Cubism, Berdyaev described the works as the result of a process in which a "wintry cosmic wind" had stripped away all materiality of figures and objects and reduced them to mere skeletons—"heaped-up monstrosities" bearing "demonic grimaces." For Berdyaev, both Cubism and Futurism were products (and expressions) of a state of unresolved (and perhaps unresolvable) crisis; as creative methods they evoked the increasingly widespread processes of decomposition, disintegration and distortion of the familiar world which manifested itself "in the jolts to traditional lifestyle and all our way of life, family bonds, in science [...], and also in philosophy, and in art, and

³ On the Revolution of 1905 see, for example, FIGES 1998 and ASCHER 2004.

⁴ See also Berdyaev's writing on modern art in *Krizis iskusstva* (1918).

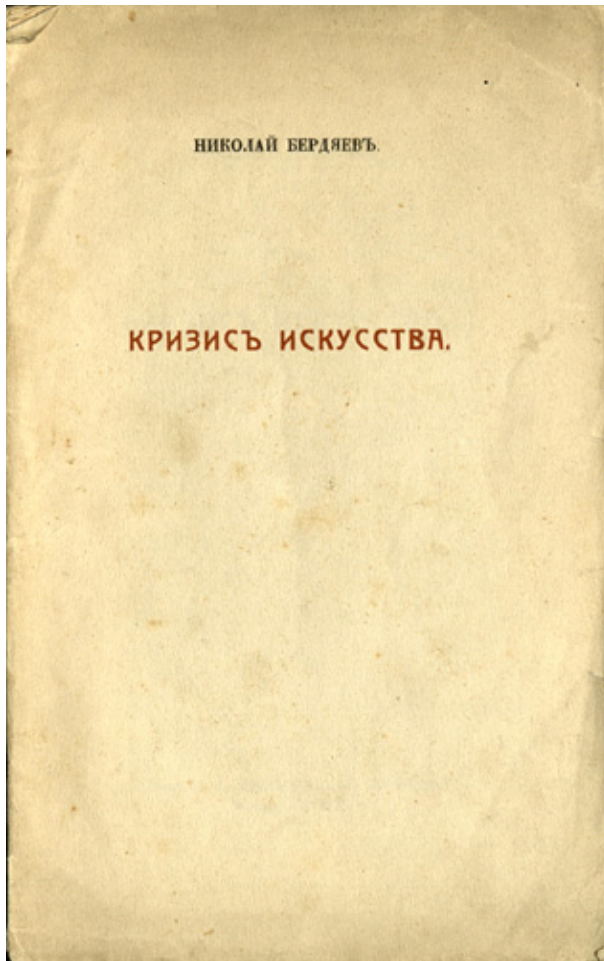


Fig. 1. Nikolai Berdyaev, *The Crisis of Art* (1918)
 Courtesy of the Getty Research Institute, Los Angeles
 (88-B23544)

in the occult currents, and in the religious crisis.” This art, in other words, offered a disturbing snapshot of a contemporary world that was “crumbling irretrievably,” and at a moment when everything had become “deranged.”

Berdyaev saw Cubism and Futurism not solely as aesthetic equivalents to the process of degradation and disintegration associated with the experience of modernity across Europe, but more pointedly as a visualisation of Russia’s own unique crisis. Indeed, so faithfully did the modernist aesthetic of fragmentation seem to reflect contemporary Russian reality that some believed it no accident that such a large volume of Picasso’s paintings had made their way to the Empire—it was as if they had been created with Russia in mind (“Demonizm v tvorchestve” 1915–16: 128–132). For his essay on Picasso, Berdyaev would link modern art with Russia’s socio-political instability by drawing on Andrei Bely’s novel about the 1905 Revolution, *Petersburg* (1913).⁵ In this story of a terrorist plot against senior Tsarist bureaucrat Apollon Ableukhov, Bely employed a narrative structure reminiscent of the fragmented near-abstraction of Cubist and Futurist canvases to convey the story of Russia’s descent into revolutionary madness. More pointedly, Bely’s conspirator, who prepares the bomb intended for Ableu-

khov, recites lines that all but echo the Italian Futurist manifesto as he calls for “the burning of the libraries, universities, and museums” and the destruction “of an already obsolete culture” through “healthy barbarism” which was about to “infect the heart with a chaos that was already secretly crying out in people’s souls” (BELY 2011: 401). For Berdyaev, a creative philosophy that substituted beauty, clarity, and organic unity for chaos was an appropriate medium for depicting Russia during the twilight years of the Tsarist regime.

By the early 1910s avant-garde aesthetics had penetrated Russia, finding fertile ground in a nation suffering the effects of a post-revolutionary stress disorder. While Berdyaev acknowl-

⁵ On the link between avant-garde painting and Bely’s *Petersburg* see MATICH 2010: 31–54, 83–120.

edged Picasso's ability to evoke in visual terms the spirit of the time, and had proclaimed Bely's *Petersburg* a masterpiece, he also registered his concern at the power of these "nightmarish artists" to influence the Russian audiences, "infect" their hearts and minds, and potentially aggravate the current crisis. This notion of art as a form of infection was most famously articulated in Leo Tolstoy's *What Is Art?* (completed in 1897), in which Tolstoy argued that an object (such as a book or a painting) could only be considered a true work of art if it could infect its audience with the author's "condition of soul" and make the audience feel the emotion of the author. For Tolstoy, not only was "an infection a sure sign of art, but the degree of infectiousness is also the sole measure of excellence in art" (TOLSTOY 1904: 153). Of course, while the infectious quality of art was for Tolstoy a positive "ethico-moral impulse" (SASSE 2003: 277), by the early 1910s the ability of art to infect had begun to induce a sense of panic. The perceived ugliness, physical distortion, and "parodic" quality of avant-garde art was habitually associated in contemporary accounts with derangement caused by demonic or occult practices; its presumed insalubrious and infectious quality quickly saw it categorised as an "unhealthy art" (*nezdorovoe iskusstvo*) ("Demonizm v tvorchestve" 1915–16: 128–132).⁶

The fear of the avant-garde's corrupting influence was also shared by contributors to *Apollon*, one of the most renowned journals dedicated to matters of art and literature in pre-revolutionary Russia. An editorial published in 1917 described avant-garde art, and Futurism in particular, as deeply degenerative, and an aid to the process of "turning savage" (*odichanie*) ("Editorial" 1917: v–viii). In analysing the Futurist call to destroy the past, and to flush away established traditions, norms and habits, this commentary recognised a regressive impulse—a return to the primordial. More recently, art historian Jeremy Howard has explained this "primitivisation" of art as a search by Futurists for a "means to communicate directly and viscerally with their audience" (HOWARD ET AL 2015: 12, 31). In 1917, however, this quest for artistic purity, which articulated a desire to rid visual and poetic language of all externally imposed elements (morality, subject matter, ideas, feelings, and a pursuit of beauty), was decried for seeking to reduce art to its most elementary components—the exploration of material, the focus on geometric form, *faktura*—in other words, this was a step in the direction of artistic savagery. In warning that this process must not be ignored or dismissed as a passing fashion, *Apollon* asserted that this "savagery (*dikarstvo*) and chaos" must be combated before it could further "infect young talents." Drawing upon Russian literary classics to drive home a similar point, a contributor to *Biulleteni literatury i zhizni* described the corrupting influence of avant-garde canvases by evoking Nikolai Gogol's *The Portrait* (1835), in which a painting infused with demonic powers comes into the possession of a young impoverished artist, and gradually leads him to ruin ("Demonizm v tvorchestve" 1915–16: 128–132). While this mysterious portrait of an old man seemed initially to bring good fortune (with the artist receiving lucrative commissions and recognition within high society), the painting would soon turn on its owner, corrupting his talent, turning his brush "cold and dull," driving him to madness and ultimately to his death (GOGOL 1998: 340–393).

Each of these accounts express a strong sense that Cubist and Futurist paintings were not merely a reflection of troubled times, but were in fact symptomatic of the troubled mind of the artists who had produced them—these were works in which the fragmented consciousness

⁶ On occult tendencies in Russian avant-garde art see MANNHERZ 2012: 62–65.

of madness was simply masked as a painterly style. The connection with savagery and animalism was also far from accidental: madness had traditionally been described as an animal-like state, in which the normal human mental faculties regress to those of an animal (FOUCAULT 2009: 145–151). Finally, these accounts all express anxiety concerning the influence of this art, with those exposed to it threatened by the prospect of being possessed or, in medical terms, infected—this (Cubo)Futurist madness, that is, was contagious.

OUTBREAK

Despite these warnings, it was increasingly clear that the local art scene had not only been infected—unique mutations had begun to develop as Futurism turned Russian.⁷ Indeed, so quickly did Futurism take hold that medical experts became involved in seeking to understand the phenomenon. In addition to writing on the Futurist creative practice, Russian psychiatrists gave public lectures and media interviews on the topic, reflecting the profession's longstanding interest in art and its ability to provide insight into the human mind and soul.⁸ Much like their European colleagues (such as Cesare Lombroso in Italy, or Hans Prinzhorn in Germany), psychiatrists in Russia collected the works of their patients in order to study the enigmatic connection between art and madness (SIROTKINA 2002: 121; LERNER ET AL 2016).⁹ They frequently perused literary classics, debating what Gogol's writing revealed about his neurosis, or how Dostoevsky's battle with epilepsy affected his work (SIROTKINA 2002). Importantly, the medical profession was familiar with contemporary debates concerning the relationship between modern art (and its aesthetic of ugliness) and the uneasiness generated by modern life, famously exemplified by Max Nordau's study *Degeneration* (1892). The critical question for psychiatrists in Russia was whether art was the product of an individual's diseased mind, or if in fact it was more symptomatic of a diseased society (PAPERNO 1997: 94–104; SIROTKINA 2002: 117–124).

Amid the political and social turmoil that followed the 1905 Revolution, the psychiatric profession emerged as one of the most active participants in public life. Whether they held progressive views or sat squarely at the conservative end of the political spectrum, psychiatrists agreed that the extreme violence of the revolutionary season and the atmosphere of volatility that remained in its aftermath were connected to the dire state of mental health within the population as a whole (SIROTKINA 2002: 42).¹⁰ It was against this background that Dr. Evgenii Radin would publish *Futurism and Madness* (*Futurizm i bezumie*) in 1914. Like many of his colleagues, Radin expressed concern that the contemporary crisis would have an especially negative impact on the younger population, as agitation and unrest upset psychological health in a more profound manner during an individual's formative period.¹¹ Indeed, among those

⁷ On different Futurist groups that formed in Russia in the 1910s see MARKOV 1968.

⁸ Historian Irina Sirotkina has noted that psychiatrists in Russia traditionally focused their professional interest predominantly on literature—a medium that had always played a critical role in Russian society by serving as a proxy for (otherwise limited) political debate concerning everyday life. See SIROTKINA 2002: 1–13.

⁹ For insight into the link between schizophrenic symptomatology and modernist culture see SASS 1994.

¹⁰ On the role of the psychiatric profession in public and political life during the late Tsarist period see BROWN 1987 and MILLER 2007.

¹¹ In his study of turn of the century Petersburg, historian Mark Steinberg also notes that young people were perceived as being “most susceptible to mental and emotional distress” due to their “dependent and transitional place in life.” See STEINBERG 2011: 135.

associated with the contemporary epidemic of suicide that swept across the Empire in the aftermath of the Revolution, young people were significantly overrepresented—the young men from Narva and the painter Maksimovich exemplifying this trend. A profound sense of disappointment pushed many into melancholy and despair, or alternatively into hedonism where, in lieu of grand ideas, they committed themselves to a pursuit of individual pleasures.¹² It was therefore no surprise, Radin argued, that Russia's youth was drawn to decadent and symbolist art and literature, with its introspective mood and its bleak repertoire that combined nihilism, mysticism and eroticism and often placed the cult of death in the foreground. In line with the strong Russian tradition of turning to the arts, and especially literature, for “solutions to the problems that could not be solved by religious, social, and scientific authorities,” and the staunch belief that, as Maxim Gorky would put it in 1912, art and literature were directly responsible for mental wellbeing of the youth (PAPERNO 1997: 4, 102), it was no wonder that Russia's medical experts were quick to begin investigating avant-garde production and its broader implications.

Radin was intrigued by the cheerful flair of Futurism, which distinguished it within a contemporary culture of pessimism. Armed with a healthy dose of irreverence, Futurists forcefully rejected the past as an unnecessary burden; they also rejected the doom and gloom rhetoric of the day, instead drawing inspiration from the possibilities of tomorrow. The Futurist answer to the critical question “what is to be done,” as Radin understood it, was to live for the future—by working toward it in the present. It was this Futurist ethos of courage and optimism that inspired the psychiatrist to immerse himself in the study of works by the founder of Italian Futurism, F. T. Marinetti, along with those by Henri Bergson and Friedrich Nietzsche—individuals whose philosophies underpinned the key ideas of Marinetti's movement. Radin would



Fig. 2. Dr. Evgenii Radin, *Futurism and Madness* (1914)

¹² On hedonism in late Imperial Russia see, for example, McREYNOLDS 2003 and BOELE 2009. On the preceding ‘epidemic of suicide’ in Russia between the 1860s and 1880s and the notion of suicide as cultural institution in Russia see PAPERNO 1997.

ultimately train his focus on the production of Russia's Futurists, and in particular the Cubo-Futurist cohort, in an effort to understand whether Futurism was the antidote to the current social malaise, and indeed whether this art, consumed and produced by Russia's younger generation, could be the source of its collective recovery. His study of Futurist poetry and art, however, left him doubting this hypothesis.

What Radin discovered was a creative practice flirting with disaster. In examining Futurist poetry and its 'transrational' language (*zaum*) which ignored the conventional rules of grammar and syntax, dissociated sign and meaning, and employed a range of archaisms and neologisms, Radin recognised similarities with types of speech disorders closely associated with mental illness. The arbitrary approach taken by Futurists to the link between a word and its meaning, along with their anarchy of words, syllabi and letters was reminiscent of verbal confusion (*rechevaia sputannost'*) in which words are jumbled and sentences become meaningless. Futurist efforts in visual arts were similarly considered and compared with drawings produced by mentally ill patients. Focusing in particular on Larionov's work, Radin recognised the tendency towards elongation and deformation of the human figure, representations of frantic movement, a dissociation of representation and meaning and different perceptions of time all leading to absurdity of content as being common in both cases. With Futurism, the experience of the world from the point of view of a madman entered the domain of painting, subverting the conventional unity of time, place and content that had defined (Western) European painterly tradition for centuries.

While Radin explored various causes that could have produced parallels between various mental disorders and the creative production of Russia's Futurists, he focused in particular on the fact that both shared an egocentric construction of the world. In many manifestations of mental illness (such as the existence of grandiose or persecutory delusions), the patient positions him or herself at the centre of things, such that the perception of the surrounding world is formed solely by its relationship to the "I." In these delusional disorders, individuals and events that share no objective connection are placed together into absurd scenarios, with the patient located at the centre of this distorted universe. This viewpoint is guarded with obsession, and the person becomes unable to accept any criticism that might point to the true nature of his or her own absurd belief, despite all the evidence to the contrary. Radin argued that the same logic underpinned the creative practices of Futurism. Indeed, from the opening lines of the Russian Futurist manifesto "We alone are the face of our time" (BURLIUK ET AL 1912), to the famous Futurist opera *Victory Over the Sun* (KRUCHENYKH, MATIUSHIN 1913), in which Futurists exclaim "the world will perish but there is no end to us," egotism seemed to be at the heart of their literary output.¹³ Egotism in painting was manifested in the Futurist disregard for the conventions of visual perspective and narrative coherence, as well as the creation of a proprietary visual universe that baffled both artistic and general audiences.

By diagnosing Futurism as a form of egotism, Radin argued that the movement was destined to fail: just like an individual who could not perceive the world outside his or her own construction, Futurist egocentrism prevented its proponents from engaging with society in a meaningful way. Behind a mask of vitality and joyfulness, and underneath their calls for active

¹³ English language translation of verses from BARTLETT 2012: 45.

and optimistic engagement with life, Futurism was impotent. The movement's egotism was merely another form of youthful hedonism; a sign of withdrawal from, rather than engagement with, real life. Ultimately, however, Radin did not believe that Futurists were mad, or beyond saving. The goal of his study was to demonstrate the extent to which Futurism exhibited various symptoms of mental disorder, and to caution proponents of the movement that their mission to infuse life with renewed optimism sat upon a dubious foundation. Unless they were content with certain failure (a prospect that loomed large for the young generation who had endured the events of 1905), Russia's Futurists needed to find a healthier creative basis for their art.

EPIDEMIC

Despite making frequent analogies between Futurism and mental illness in their treatises and public lectures, psychiatrists were in most cases careful not to equate the two, preferring to view the movement as yet another symptom of troubled times.¹⁴ Public debate on Futurism within the pages of the contemporary press was far less nuanced: in this forum, Futurists' art and their public comportment were characterised as an intentional and malicious threat to the existing order. Likened to hooliganism, the madness of Futurism was portrayed as a threat to society that needed to be actively eliminated.¹⁵

This link between the deranged aesthetic of Futurism and hooliganism was exemplified in an article published in Moscow daily *Rannee utro* entitled "Hooligans" (*Bezobrazniki*), in which works by Larionov and Goncharova were compared to drawings produced by patients "behind the bars of mental asylums" (D. S. 1913: 3). Insisting that a sane reader would find it impossible to distinguish Futurist art from works by asylum residents, the article turned to consider Goncharova's image of a hermit riding a bull, asserting that unnatural proportions, disregard for the rules of perspective, and the absurdity of content—preferences exemplified in Goncharova's five-legged bull (as the article described it)—placed Futurist work on equal footing with that of a psychiatric patient. Echoing Radin's comment on the grandiose delusions of both the mentally ill and the doyens of Futurism, this article also derided the Futurist belief that their every squiggle was a masterpiece, citing Larionov's portrait of a woman as a telling example of such a delusion. Finally, after stating that "idiots and cretins make better paintings than Futurists," the article expressed offence at the fact that Futurists produced "intentionally ugly works" because, unlike those whose work reflected a low level of mental alacrity, this ugliness of Futurism was understood as an intentionally spiteful act, and indeed a form of hooliganism.

Even more than their ugly paintings or incomprehensible poetry, it was the Futurists' performances in and interventions into public space that caused the greatest commotion. Another *Rannee utro* article described one such Futurist event, in which a "bunch of apes" (*kuchka krivliak*), which included the poet Vladimir Mayakovsky, as well as Burliuk and Larionov, interrupted a public lecture wearing flamboyant outfits, before proceeding to pull faces at the audience, produce subhuman noises and cast offending remarks at Russian literary classics (INKOGNITO 1914: 5). Earlier, a different commentator had noted that a common response to such actions had been a call for Futurists to be taken to the Kanatchikova dacha (a well-known

¹⁴ See in particular "Eshche o futurizme" 1914: 5.

¹⁵ On the link between Futurism and hooliganism see NEUBERGER 1993.



Fig. 3. “Hooligans. Drawings of Madmen and Our ‘Futurists’” *Ranee utro* (1913)

psychiatric clinic in Moscow), as well as the establishment of a sanitary committee to rid society of this “Futurist filth” (Ito 1913: 6). Perhaps, the author of the *Ranee utro* article wondered, this behaviour was a form of psychosis? If it was, in an attempt to offer a solution to this “abnormal behaviour,” opinion was sought from several psychiatrists, one of whom offered the explanation that Futurists were suffering from a “softening of the brain” which was manifested in various delusions, including a loss of shame. The well-known psychiatrist Nikolai Bazhenov, who observed a number of Futurist performances, was not ready to confirm this diagnosis, suggesting that perhaps more curious was the popular craze for Futurism with audiences flocking to attend Futurist events, and with even shows that parodied Futurism proving unfathomably popular (“Osmeianie futuristov” 1914: 3). Noting that Futurist activity posed a serious threat to social order, this newspaper report expressed a sense of anxiety over the Futurist presence in and influence on the public, before concluding that the only question for dealing with Futurists should be whether they ought to be taken to prison, or a mental asylum.

In a time of frequent news reports of “mad people at large,” containing details of “screaming in public, gesturing strangely, speaking incomprehensible words, leaping into canals, stopping passers-by with bizarre stories of persecution” (STEINBERG 2011: 253) the provocative actions of Russia’s Futurists struck a particularly sensitive nerve, both in amplifying existing anxiety over public order, and by blurring social boundaries, including those between the sane and the insane. Indeed, Futurism as a term came to itself exemplify the porousness of that boundary, as it was repeatedly dissociated from the artistic practice and spread across public discourse as a term of offence applied to a whole range of mad and irrational behaviours. An icon painter who was institutionalised following his attack of Ilya Repin’s *Ivan the Terrible and His Son* (1885) with a knife at Tretyakov Gallery was quickly associated with Futurism in the press (“Kartina Repina” 1913: 3; “Komary iskusstva” 1913: 6)¹⁶; a city government office that had

¹⁶ For a detailed account of this incident see HOWARD 2016: 394–403.

implemented a senseless public transport initiative was slammed in the daily *Den'* for its "tramway futurism" (NOVODUMSKII 1914: 10); and Lenin's political opponents attacked his supposedly incoherent policies and slogans as "political futurism" ("Mitingi partii narodnoi svobody" 1917).¹⁷ In just a few short years, Futurist madness established itself as a staple of Russian life: from a symbol of a deranged society, to a symptom of a deranged mind; from a catalyst to suicide, to a source for diagnosing the traumatised generation of 1905, a trigger of public outrage, or a category of political folly, Futurism became an operative word within Russia's mental landscape.

It is said that an epidemic most often occurs when an infectious agent is introduced into a novel setting at a moment when the host environment is especially vulnerable. If Futurism is to be understood, as it was by many of its contemporaries, as an infectious (psychological) condition, it is easy to appreciate its rapid spread across the Russian public mind. Having endured a major revolutionary trauma and then entered the First World War while on the brink of a second wave of revolutionary unrest, Russia was a society struggling to articulate and make sense of its own anxieties. Attempts to address this situation produced numerous social quirks, including a popular and professional preoccupation with the nation's mental health. The 'medical history' of Futurism was thus only ever tangentially related to the heroes and artistic ambitions of the movement; rather, this was a story of Futurism composed by a society in crisis, in which this ugly and irrational art became a lightning rod for criticism of all stripes. This 'medical history' of Futurism thus stands as a reminder to think twice about what it is that we talk about when we talk about madness in art.¹⁸

CITED REFERENCES

- APOLLONIO, Umbro (ed.). *Futurist Manifestos*. Boston: MFA Publications, 2001.
- ARNOL'D, V. "Lozhnyi put." *Nov'* 27. 4. 1914: 10.
- ASCHER, Abraham. *The Revolution of 1905, A Short History*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- BARTLETT, Rosamund. "Annotated Translation of the Libretto of *Victory over the Sun*." in: BARTLETT Rosamund, Sarah Dadswell (ed.). *Victory over the Sun, The World's First Futurist Opera*. Exeter: University of Exeter Press, 2012, 19–45.
- BELY, Andrei. *Petersburg*. London: Penguin Books, 2011.
- BERDYAEV, Nikolai. "Pikasso." *Sofiia* No. 3 (March 1914): 57–62.
- BERDYAEV, Nikolai. *Krizis iskusstva*. Moscow: Izdanie G. A. Lemana i S. I. Sakharova, 1918.
- BOELE, Otto, *Erotic Nihilism in Late Imperial Russia, The Case of Mikhail Artsybashev's Sanin*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2009.
- BROWN, Julie V. "Revolution and Psychosis: The Mixing of Science and Politics in Russian Psychiatric Medicine, 1905–1913." *Russian Review* 46, No. 3 (1987): 283–302.
- BURLIUK, David et. al. "Poshchchina obshchestvennomu vkusu." (1912) in: TEREKHINA, V. N., A. P. Zimenkov (ed.). *Russkii futurizm: Teoriia. Praktika. Kritika. Vospominaniia*. Moscow: Nasledie, 1999, 41.

¹⁷ I would like to thank Boris Kolonitskii for bringing this article to my attention.

¹⁸ I would like to thank my colleagues at both the Institute for Eastern European History and Area Studies and the Slavic Seminar at the University of Tübingen for their assistance in developing this article, as well as my anonymous reviewers for their helpful suggestions. I am grateful to Ingrid Schierle and Zakhar Ishov for their advice regarding Russian translation (ultimately, however, I take sole responsibility for the accuracy of all translations) and Michael Burton for his patient editing. The dates of Russian newspapers used in this article follow the Julian calendar. Genuine efforts have been made to obtain appropriate permissions for the illustrations in the article, for any omissions contact the author directly.

- D. S. "Bezobrazniki. Risunki sumasshedshikh i nashikh 'futuristov.'" *Rannee utro* 31. 3. 1913: 3.
- "DEMONIZM V TVORCHESTVE (VPECHATLENIA OT TVORCHESTVA PIKASSO)." *Biulleteni literatury i zhizni* No. 3 (1915–1916): 128–132.
- "EDITORIAL." *Apollon* No. 1 (1917): v–viii.
- "ESHCHE O FUTURIZME." *Rannee utro* 20. 3. 1914: 5.
- FIGES, Orlando. *A People's Tragedy, The Russian Revolution: 1891–1924*. London: Penguin Books, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *History of Madness*. London and New York: Routledge, 2009.
- GOGOL, Nikolai. "The Portrait." in: *The Collected Tales of Nikolai Gogol*. Translated and annotated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Books, 1998, 340–393.
- HOWARD, Jeremy, Irēna Bužinska, Z. S. Strother. *Vladimir Markov and Russian Primitivism, A Charter for the Avant-Garde*. Burlington: Ashgate, 2015.
- HOWARD, Jeremy. "Viewing Askance: Irrationalist Aspects in Russian Art from Fedotov to Malevich and into the Beyond." in: TABACHNIKOVA Olga (ed.). *Facets of Russian Irrationalism between Art and Life, Mystery inside Enigma*. Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2016, 387–414.
- INKOGNITO. "Psikhoz ili smoreklama? Nel'za li podvergnut' moskovskikh futuristov psikiatricheskoi ekspertize?" *Rannee utro* 15. 2. 1914: 5.
- ITO. "Vecher futuristov." *Rannee utro* 15. 10. 1913: 6.
- "KARTINA REPINA." *Russkia vedomosti* 19. 1. 1913: 3.
- "KOMARI ISKUSSTVA." *Rannee utro* 17. 2. 1913: 6.
- KRUCHENYKH, Aleksei, Mikhail Matiushin. *Pobeda nad solntsem*. St. Petersburg: EUY, 1913.
- LERNER, Vladimir, Grigory Podolsky, Eliezer Witztum. "Pavel Ivanovich Karpov (1873–1932(?)) – The Russian Prinzhorn: art of the insane in Russia." *History of Psychiatry* 27, No. 1 (2016): 65–74.
- MANNHERZ, Julia. *Modern Occultism in Late Imperial Russia*. DeKalb, Ill.: Northern Illinois University Press, 2012.
- MARKOV, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. London: MacGibbon & Kee, 1968.
- MATICH, Olga (ed.). *Petersburg/Petersburg: Novel and City, 1900–1921*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2010.
- McREYNOLDS, Louise. *Russia at Play: Leisure Activities at the End of the Tsarist Era*. Ithaca: Cornell University Press, 2003.
- MILLER, Martin A. "The Concept of Revolutionary Insanity in Russian History." in: BRINTLINGER, Angela, Ilya Vinitsky (ed.). *Madness and the Mad in Russian Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2007, 105–116.
- "MITINGI PARTII NARODNOI SVOBODY." *Rech'* 26. 5. 1917.
- MORRISSEY, Susan K. *Suicide and the Body Politics in Imperial Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- NEUBERGER, Joan. *Hooliganism: Crime, Culture, and Power in St. Petersburg 1900–1914*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- NOVODUMSKII, S. "Tramvainyi futurizm." *Den'* 11. 1. 1914: 4.
- "OSMEIANIE FUTURISTOV." *Vechnoe vremia* 24. 1. 1914: 3.
- PAPERNO, Irina. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- RADIN, Dr. Evgenii P. *Futurizm i bezumie. Paralleli tvorchestva i analogii novogo iazyka kubo-futuristov*. St. Petersburg: Izdanie N. P. Karbasnikova, 1914.
- "SAMOUBISTVO FUTURISTOV." *Nov'* 29. 3. 1914: 4.
- SASS, Louis A. *Madness and Modernism, Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
- SASSE, Sylvia. "Moralische Infektion. Lev Tolstojs Theorie der Ansteckung und die Symptome der Leser." in: SCHAUB, Mirjam, Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (ed.). *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Munich: Fink, 2005, 275–293.
- SCHORSKE, Carl E. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Vintage Books, 1981.
- SILVERMAN, Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France, Politics, Psychology, and Style*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- SIROTKINA, Irina. *Diagnosing Literary Genius. A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880–1930*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2002.
- STEINBERG, Mark D. *Petersburg Fin de Siècle*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.
- TOLSTOY, Leo. *What Is Art?* New York: Funk & Wagnalls Company, 1904.
- UKRAINS'KII MODERNISM 1910–1930 = *Ukrainian modernism*. Kyiv: Natsional'nyi khudozhnii muzei Ukraïny, 2006.

Ива С. Глишић

ЗАНОС И ЛУДИЛО РУСКОГ ФУТУРИЗМА

Резиме

У чланку се анализира како и зашто је футуризам постао део дискурса о лудилу у последњим годинама владавине царског режима у Русији. У истраживању су коришћени извори који укључују текстове креативне интелигенције намењене образованој публици, студије медицинских стручњака о менталним болестима, и новински извештаји о футуристичкој уметности и перформансима. Након неуспеле револуције 1905. године која је довела до поремећаја у свим друштвеним сферама, дискусије о футуризму су коришћене као предлог за изражавање друштвене критике широм Русије. Током времена, сам термин 'футуризам' биће у потпуности одвојен од поља уметности и почети да се користи као синоним за лудило. Питање које је овај процес изазвао, а које је релевантно и данас, гласи: о чему заправо говоримо када говоримо о лудилу у уметности?

Кључне речи: футуризам, Русија, авангарда, лудило.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Giovanni Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, prefazione di Xavier Barral i Altet, Viella, Roma, 2015.



У новијим истраживањима византијске уметности историја византијских студија је тема која заокупља све већи број истраживача. Књига младог италијанског византолога Ђованија Газбарија, проистекла из докторске дисертације одбрањене 2013. године на римском универзитету Сапијенци, прва је студија посвећена изучавању византијске уметности у Италији, прецизније у Риму на размеђи између XIX и XX столећа. Приступајући овој нимало једноставној теми, Газбари је изабрао, рекли бисмо, методолошки најоправданији пут да сложену римску научну „сцену”, у периоду од уједињења Италије до почетка Великог рата, осветли кроз шест тематских студија.

На самом почетку свог рада Газбари је реконструисао прве кораке у проучавању и дефинисању византијске уметности у Риму који су, посве логично, били у оквирима истраживања римске хришћанске археологије. Аутор је подвукао улогу протагониста римске школе хришћанске археологије Ђованија Батисте де Росија и Рафаела Кардучија, минуциозно анализирајући написе као и богату преписку Де Росија са бројним европским византолозима и значајним колекционарима, у којима се промишља византијска уметност. Доносећи живу слику међународне научне заједнице у то време

присутне у Риму, Газбари је издвојио две личности чија је активност значајно допринела у истраживању византијског Рима – Луиса Дишена, дугогодишњег директора Француске школе у Риму, и језуите Хартмана Гризара, професора теологије на универзитету у Инзбруку. Аутор није изоставио ни савремену уметничку продукцију у Риму инспирисану Византијом, посебно сакралну архитектуру где је „византијски стил” преовладао и у избору пројекта за крипту папе Пија IX у Сан Лоренцо фуори ле муре.

У другом поглављу, чији је садржај сажет у наслову у облику питања *Хришћанско, лангобардско или византијско?*, Газбари се посветио важном питању копија и фалсификата артефаката наводне византијске провенијенције који су у значајном броју фабриковани у Риму. Такав је пример тзв. *Константијнове кује*, 1901. откупљене за збирку Британског музеја, која је у време када се појавила на тржишту изазвала праву пометњу међу истраживачима. Иако ју је знаменити Стшиговски прогласио аутентичном, убрзо се испоставило да је несумњиво реч о фалсификату. Аутор реконструира и једну од најзначајнијих римских епизода кривотворења тзв. „Светог блага Роси”, колекције више од педесет сребрних и златних предмета која се крајем XIX столећа нашла у центру интернационалне пажње. Остављајући по страни питање укуса епохе, Газбари је кроз примере дилема и

недоумица изазваних атрибуцијом фалсификата показао процес формирања критичког и методолошког утемељеног приступа изучавању византијске уметности у Италији на самом прагу XX века.

У обимном трећем поглављу аутор је реконструисао место византијске уметности у италијанској историографији и посебно у стручним гласилима публикованим на размеђи два века, а посебно у *Аркивио сџорико дел арџе*, првом италијанском часопису посвећеном искључиво историјскоуметничким истраживањима који је излазио од 1888. до 1898. године, и у његовом наследнику лапидарног наслова *Арџе*. Управо је у првом броју *Аркивио сџорико дел арџе*, фински историчар уметности Јохан Јаков Тиканен објавио и данас значајну студију о односу иконографије сцена Постања на мозаицима Светог Марка и Котон Библије. Однос уредништва како према византијским темама тако и према иностраним истраживачима огледао се и у великом броју приказа публикација, најчешће из пера знаменитог Адолфа Вентурија, које су за тему имале средњовековну односно византијску уметност. Посебан одељак овог поглавља представља критички приказ места византијске уметности у Вентуријевој монументалној *Историји италијанске уметности*.

У наредном поглављу насловљеном *Савремена Византија. Конгреси, изложбе и изложба у Гротаферати* аутор минуциозно реконструше присуство истраживања византијске уметности на конгресима организованим у Риму. Византијске теме проналазиле су, истина скромно, своје место на конгресима посвећеним истраживањима Оријента и посебно хришћанске археологије, али су тек 1912. године по први пут у Италији биле укључене у рад једног искључиво историјскоуметничког конгреса, X Међународног конгреса историје уметности са темом *Италија и друге уметности*. Била је то прилика за познатог француског византолога Габријела Мијеа да представи своја рецентна истраживања Балкана и испита везе између фреско-циклуса Србије, Македоније и Косова и италијанске уметности XIV века. Једнако скроман као и број византолога на напред поменутих конгресима био је и број предмета византијске провенијенције на оновременим изложбама средњовековне уметности у Орвијету (1896), Торину (1898) и Сијени (1904. и 1912). Стога је још више вредан напор аутора да и њима посвети странице свог рада. Мада се у литератури најчешће среће податак да је прва изложба посвећена искључиво византијској уметности била она организована у Паризу 1931. године, Газбари скреће пажњу на чињеницу да би примат требало дати изложби *Италија-византијска уметности* одржаној у Опатији Светог Нила у Гротаферати током 1905. и 1906. године, у оквиру прославе деветогодишњице оснивања манастира. Концепт ове изложбе те имена и догађаји везани за њену организацију на сликовит начин илуструју интерпретацију и рецепцију византијске уметности као и ниво византијских студија у италијанској средини на почетку XX века.

Један од најзначајнијих протагониста изложбе у Гротаферати и аутор њеног каталога био је Антонио Муњоз, коме је посвећено пето поглавље књиге насловљено *Поријетли византолози у младости*. Газбари критички реконструше библиографију овог историчара уметности данас познатијег по каријери везаној за заштиту и руковођење културним добрима Рима у време Мусолинијевог режима, него као истраживача византијске уметности. У кратком временском периоду омеђеном с једне стране изложбом у Гротаферати и објављивањем монографије посвећене чувеном пурпурном кодексу из Росана 1907. године, односно каталогом колекције Строганоф из 1911. године с друге стране, Муњоз се посветио истраживању византијске уметности са свом младалачком страшћу показујући ванредно широко познавање материје и сувремене библиографије. Истраживањима Византије вратио се накратко и без значајних резултата приликом првог и другог византолошког конгреса, у Букурешту и у Београду.

Прекретницу у приступу и изучавању византијске уметности у Риму означило је откриће неколико ванредних сликарских целина које су упркос својој фрагментарности допринеле да се дефинише односно редефинише профил „византијског Рима”. Пре свих то су фреске Санта Марија Антикве на Римском форуму и Сан Саве (1900–1901) на Авентину, на којима су се нашла нова иконографска решења, али пре свега бројни натписи на грчком језику који су омогућили лакше датовање и атрибуцију сликарства папама источног порекла. Тим открићима посвећено је последње, шесто поглавље Газбаријеве књиге. Аутор реконструише догађаје непосредно у вези с тим неупоредним

открићима, савремену библиографију као и питања и проблеме које су ти фреско-ансамбли покренули, пре свега иконографска, међу којима питање порекла иконографије Богородице на трону у владарском орнату на чувеном „палимпсест” зиду Санта Марије Антикве ни до данас није довело истраживаче у сагласје.

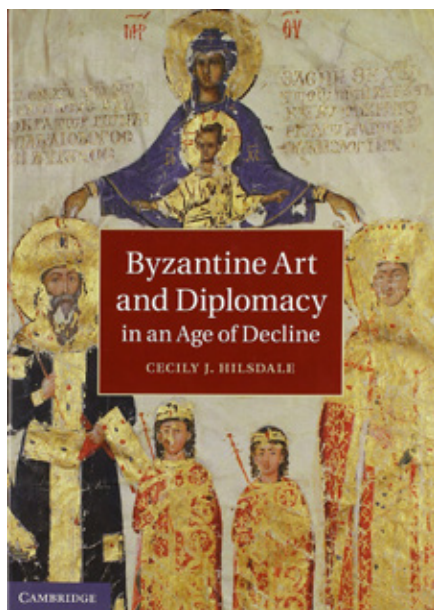
Завршни одељак шестог дела своје књиге Газбари је посветио Владимиру де Гринајсену, историчару уметности руског порекла чија је научна активност током прве две деценије претходног столећа била везана за Рим, а који је „из необјашњивих разлога остао на маргини савремених истраживања”. Аутор прве монографије посвећене Санта Марији Антикви објављене 1911. године је за разлику од Јозефа Вилперта, знаменитог немачког археолога, у њеној вишеслојној фреско-декорацији видео утицаје са Истока. Захваљујући педантној реконструкцији Гринајсенових римских година и у том времену насталих научних радова, методолошке премисе и тумачења овог „готово протоиколога”, како га Газбари дефинише, актуелизовани су у тренутку када су фреске цркве на Римском форуму поново у центру пажње, будући да су након дугогодишње рестаурације коначно доступне истраживачима и широј публици.

Књига се закључује епилогом са сведеном али прегледном сликом византијских студија у Италији током фашистичког периода, са акцентом на Међународни конгрес византолога који се 1936. године одржао у Риму.

Газбари је себи ставио у задатак историјско-критичку реконструкцију студија посвећених византијској уметности у Риму и шире у Италији у времену док се византологија конституисала као научна дисциплина на европским универзитетима и посебно у тренутку када је дилема „Orient oder Rom” снажно одјекнула у истраживачкој заједници. Аутор је са много луцидности и изнад свега са завидном ерудицијом и ванредним познавањем библиографије успео да идентификује питања и протагонисте посвећене „византијском питању”, што све заједно његову књигу чини узорном и инспиративном научном студијом.

*Дубравка М. Прерадовић, независни истраживач
Лион, Француска
dubravka.preradovic@gmail.com*

Toward the Art of Gift in Byzantium
Cecily J. Hilsdale, *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.



Researchers of Byzantine Art are already introduced with articles and high quality of research by Cecily Hilsdale, associate professor at Art History and Communication Studies – McGill University.

Therefore, it should not come as a surprise that the present reviewer find the same level in Hilsdale's latest publication *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*. Should the reader assume from the title that the subject of the book is visual culture and patterns of artistic practice, diplomatic exchange and its influence on the Palaiologan imperial imagery? The reader must clearly understand that the focus of this volume is the art of the gift as an expression of the circulation of the image of the emperor in such sumptuous materials as silk, bronze, gold, stone and vellum.

Hilsdale meticulously researched and documented her volume, leaving no stone 'unturned' in her pursuit of the art of gift and cultural prestige during the Palaiologan dynasty. It is a daunting endeavor and an outstanding achievement that the author was able to incorporate in her discussion through the five main chapters: *The imperial image and the end of exile*; *Imperial thanksgiving*; *Imperial instrumentality: the serially struck Palaiologan*; *Rhetoric as diplomacy: imperial word, image, and*

presence and *Wearing allegiances and the construction of a visual oikoumene*. These chapters are divided into sections and subdivisions numbered accordingly. This method makes it easy for the author to refer to an earlier or a later section, and for the reader to find the topic mentioned. Another helpful tool in Hilsdale's methodology is the insertion of the references as footnotes, making them available to the reader who wishes to follow up topic of interest. Hilsdale provides a full bibliography and even includes descriptions from the written sources which she had on disposal. It is to her achievement that she includes in her book appendices.

For this purpose, the work of Cecily Hilsdale appears as almost encyclopedic in its attempt to cover every facet of what must be understood as theory of gift is "neither free nor disinterested, but rather works in complex ways to establish and recalibrate contingent relations of power and hierarchy"¹. The first chapter serves as the introduction to the methodology and scope of the research, also as an exposé on the gift in Byzantium. In addition to presenting the artistic, historic and literary context of gift-giving which is "neither free nor disinterested, but rather works in complex ways to establish and recalibrate contingent relations of power and hierarchy", Hilsdale presented some of the theoretical approaches in the sections:

¹ C. Hilsdale, *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, 9.

The end of exile: the Treaty of Nymphaion [34]; *Verbal and visual tribute* [42] *Weaving allegiances: hagiographic and imperial largesse* [52]; *The emperor, archangel, and saint at the doors of Genoa's church* [65]; *Visualizing largesse through synkrisis* [75].

Special place within this section is devoted to the embroidered silk from Genoa associated with 1261 Treaty of Nymphaion. Hilsdale stresses on very elegant way that the issue of this silk is actually tribute to the identity and maintenance of Byzantine ideology. The conceptual framework of this silk opened up new interpretative horizons for understanding silk as mediating agent in the social dynamics at the end of 13th century. Silk in question – mentioned by Manuel Holobolos – depicts Michael Palaiologos being led to the church of Genoa by St. Lawrence (the patron of the church). Architecture depicted in needlework behind represents the church of Genoa, depicted in Byzantine traditions. Scene is placed in front of the doors, which constitutes visualization of the imperial intercession also described in Byzantine sources. Michael Palaiologos stand at the threshold, in front of the closed doors. The emperor never physically touched Genoese ground and never entered in the church of Genoa. What happens on this silk is actually *diplomatic treaty* that was conducted in high hopes for regaining the occupied Constantinople. Thus, this scene also resembles the ceremonial entrance in Constantinople and Hagia Sophia, by accentuating the importance of doors.² This is instrumental in explaining of the question of lost monumental bronze image of Michael VIII Palaiologos kneeling at the feet of the Archangel Michael which stood on a top of a column near the Church of the Holy Apostles. Each work on which she focusses is accompanied by a rich investigation into its own context. Her discussions of the bronze image and of the *pallium* bring with them condensed surveys of the topics such as *largesse*, *adventus*, and *proskynesis*.

Chapter two deals with the issue of so-called Imperial thanksgiving, image of the emperor and notion of giving. Reading this chapter one finds oneself with the replies such as everything what you wanted to know about the restoration of Constantinople, Constantinople as new Zion, idea of New Constantine and New Empire. Chapter three provides nuanced discussion about imperial instrumentality of Palaiologan images and especially creating of the *visual oikoumene*. Peculiarly, focal points are given within forthcoming chapters to the idea of the Virgin of the Walls. Hilsdale masterly leads the reader toward the parallel of Virgin Mary and Land Walls. Namely, again the idea of the entrance construction possess importance although this time it is placed in the 'area' of the coinage during the reign of Michael VIII Palaiologus. The walls on Michael's coinage, despite narrow surface of depiction, form a complete and uninterrupted circle as the image of ideal Queen of Cities. Such a scheme is constructed by a spatial image of the ideal city and materialized, physical realization of the idea of centrality that underlies the idea of Jerusalem. As it is said "walls appear to function as a framing device for the Virgin more than as an actual rendering of the city's fortifications. They echo not only the shape of the coin itself but also the Virgin's halo". Second axe of this analytical part is comparison with Akathistos Hymn which acclaims the Virgin Mary as the city's sacred fortified wall: "Hail, impregnable wall of the kingdom. Hail, through whom trophies are raised up." The most significant allusion of the Virgin with the walls was Michael VIII's *adventus* which stressed again the importance of the entrance and offers power stimuli for furthermore understanding of relation between the emperor, entrance and the walls.

Beneath the very complex message of the gift and procession in Constantinople were hidden dynamic processes which enacted its symbolism through liturgical rituals. That was emphasized most of all in later Byzantine period with the gifts such as sakkos of Metropolitan Photios sent to Moscow by Manuel II at the time of the marriage of John Palaiologos, heir to the Byzantine throne and Anna of Moscow, daughter of Vasily I Dmitrievič, ruler of Moscow, and Sophia Vitovtovna, daughter of the ruler of Lithuania. Sakkos translates the pictorial cycle of typical programme of the walls in Byzantium. Byzantine gifts engaged powerful rhetoric where the act of gift-giving re-inscribed the contours of the Empire: showing the largesse of the court.

² This topic which is visually complex and multilayered Cecily Hilsdale analyzed in detail in her study: *The Imperial Image at the End of Exile: The Byzantine Embroidered Silk in Genoa and the Treaty of Nymphaion* (1261), DOP 64 (2010), 151–200.

Although Hilsdale's approach refers to a limited amount of readers, mainly Byzantinists whose scholarly activities are focused toward diplomacy and partly the idea of sacredness of the emperor and passages within ceremonies, it is possible to conclude that this book offers new horizons for interpretation of gifts and content of the gifts, especially court ceremonies. Hilsdale stepped out of routinized structuring of the study which seems as important part of her methodology, especially if taken in consideration that every chapter provides to the reader constant activity of attention and tracking the arguments. The only one important circumstance where Hilsdale should turn her attention is that the interpretation of Queen Helena of Anjou and her donations should be followed by carefully examined references published also by Serbian researchers.³ Having in mind eloquence of Hilsdale's writing noticeable within countless paragraphs which offer "insight into [the] disjunction between belief and reality", this book represent secure and affirmative step towards launching a new research cycles and cracking the Palaeologan artistic codes.

Jasmina S. Ćirić
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Institute for Art History
jciric@f.bg.ac.rs

³ See the page 286 of the book. The author neglected the article published by Dr Bojan Miljković, research associate in the Institute for Byzantine Studies (SASA). B. Miljković, *Nemanjići i Sveti Nikola u Bariju*, Zbornik radova Vizantološkog instituta XLIV (2007), 275–295.

For detailed bibliography and most recent interpretation of diplomatic activities of Queen Jelena cf. M. Mihailovic Shipley, *Queen Jelena between two Worlds: The Icon of St. Peter and St. Paul*, MA dissertation defended at Courtauld Institute of Art, London 2017.

***Ermeni ve Rum Kültür Varlıklarıyla Kayseri / Kayseri with its Armenian and Greek Cultural Heritage* (ed. Altuğ Yılmaz),
Hrant Dink Vakfı Yayınları, İstanbul, 2016.**



Дело које приказујемо је настало и објављено у сарадњи Задужбине Хранта Динка (Hrant Dink Vakfı – HDV), новинара убијеног 2007, и Удружења за заштиту културног наслеђа (Kültürel Mirası Koruma Derneği – КМКД). Удружење су оформиле групе и појединци заинтересовани за промоцију слојевитог анадолског наслеђа. Књига је детаљан каталог – уметничка топографија – јавних грађевина (црква, школа, сиротишта) некадашње јерменске и грчке заједнице у Кајсерију и околини. Заснована је на опширном архивском и теренском истраживању, и колективно је дело више стручњака, углавном турских. Текст је паралелно на турском и енглеском језику, што дело чини доступним широком кругу стручњака. Издање су помогли Република Турска и Европска заједница као и један број турских, европских и америчких јавних установа и приватних удружења.

Књигу отвара посвета Саркису Серопијану, дугогодишњем сараднику Хранта Динка, после које следи краћи увод у коме су предочени метод и главни циљеви издања (стр. 14–19): допринос проучавању баштине Кајсерија, подизање свести о често игнорисаној немуслиманској културној баштини у Анадолији, те подела искустава у циљу даљег научног развоја и очувања баштине. Прво поглавље носи наслов *A Glimpse into Kayseri's Armenian and Greek Past* (стр. 22–61). С обзиром на недостатак академских публикација о малоазијским Јерменима и Грцима у XIX веку, приређивачи доносе преводе две студије. Прва је Бедрос дер Матосијан: *Османско-јерменски Кајсери у XIX веку* (стр. 22–39). У питању је синтетска студија о јерменској заједници у Кајсерију у XIX веку. Друга студија је Ирини Ренијери: *Андроникио: једно кайадокијско село у XIX веку* (стр. 40–61). Она спада у категорију тзв. *case study*. Кроз анализу промена у животу једног села у околини Кајсерија дат је образац развоја историје православних заједница у средњој Малој Азији током XIX века. Занимљиво је да су у питању туркофоне Караманлије.

Друго поглавље носи наслов *Inventory of Armenian and Greek Buildings in Kayseri* (стр. 64–117). На основу јерменске и османске објављене и необјављене архивске грађе, те секундарне литературе, аутори су саставили опширан списак јерменских и грчких објеката у Кајсерију, који су проверили и допунили на два теренска путовања у јуну и септембру 2015. године. У томе су им пружили помоћ Универзитет Ерџијес, као и локално становништво, чија усмена знања су се показала неопходна при оваквој врсти истраживања. Поглавље се састоји из кратке методолошке белешке, две табеле са одвојеним листама јерменских и грчких грађевина, више карата региона Кајсерија у којима су означене географске позиције свих грађевина чије постојање је тим утврдио на терену, те краћег фотографског

албума у коме је представљен општи изглед појединих занимљивих локалитета. У табелама су наведени сви објекти поменути у изворима (од којих велик део данас не постоји), као и они затечени на терену. Међу задњима је извешан број оних који нису могли бити повезани са изворима, те су остали неидентификовани. Утврђено је да на територији града и покрајине Кајсери *in situ* постоји 116 цркава, 16 гробља, 17 манастира, 7 параклиса, 24 школе, једно сиротиште. Према изворима могло се документовати 215 јерменских објеката, од чега је 113 *in situ*, а 102 без трага. Грчких документованих објеката било је 172, од чега *in situ* постоји 68, а 104 су без трага.

Задње и најопширније поглавље носи наслов *Cultural Heritage under Risk: Risk Assessment of 18 Buildings* (стр. 120–227). У њему се појединачно анализира 18 најугроженијих објеката и дају предлози за њихову конзервацију и ревитализацију. Сваки појединачни чланак посвећен одређеној грађевини подељен је на мање делове – историја, архитектура, садашње стање, те процена ризика и препоруке. Представљене објекте, одреда у крајње запуштеном стању, прати фотографска документација, а треба поменути да су на многима видљиви остаци зидног сликарства. Посебно се истичу цркве Сурп Степанос у Ефкере, из 1857/58, архитекте Хованеса Амира Серверијана, Сурп Богос Бедрос у Томарзи из 1837, Аја Тријада у Ендирлуку–Андроникио из 1835, Панагија у Гермину из 1837, те средњовековне цркве Агиос Ефстатиос у Маврудану и Агиос Георгиос у Башкоју.

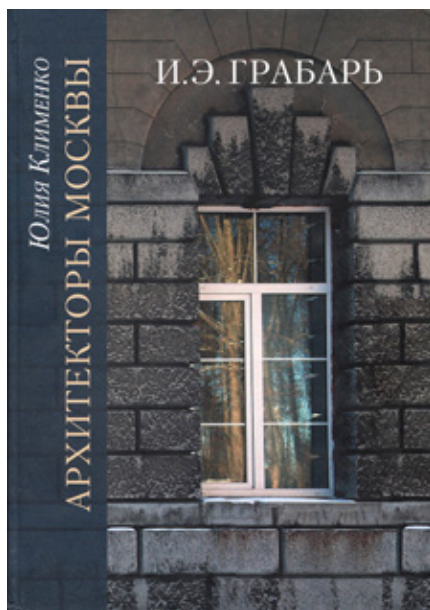
Књига се завршава поговором, речником термина, архивским и објављеним изворима, пореклом фотографија, захвалницама, те индексом (стр. 230–261). Естетска димензија графичког дизајна је изузетно значајна, пре свега ненаметљивошћу и сведеношћу. Фотографије нису великих димензија, али су јасне и документарне, док су мапе и графикони прегледни и једноставни. Штампa и папир су врхунског квалитета.

Ова уметничка топографија је значајна из више разлога. Пре свега, показује у колико су лошем стању поједини хришћански споменици у проучаваном региону. Самим тим ствара свест о њиховом постојању, јер сем византијских кападокијских цркава, хришћански споменици овог региона из каснијег времена су готово сасвим непознати. Само њихов број може бити збуњујући, као и често монументални облици, са јаком ликовном компонентом. Јерменски геноцид 1915. и грчко-турски рат 1919–1922, завршен Лозанским споразумом и разменом становништва између Грчке и Турске 1923–1924. године, означили су крај постојања јерменског и грчког становништва у Анадолији, чиме је она нагло изгубила своју дотадашњу етничко-конфесионалну разноликост. Иза јерменског и грчког становништва остао је низ напуштених јавних објеката, који су у потоњем периоду добили различите намене, или су често препуштени пропадању. С једне стране ван грчке државе, као и совјетске Јерменије, а с друге ван историјског наратива републиканске Турске, хришћански објекти османлијског периода у Малој Азији остали су махом непроучени. То је у науци створило једну врсту хијатуса, празнине, чак одсуства свести о њиховом постојању. Ситуација се у том погледу мења у задњих 20–30 година, те је и дело пред нама леп пример промене боље. Материјал објављен у њему је подстицајан и неопходни су његово даље проучавање и контекстуализација. Мора бити посебно истакнута компаративна вредност овог материјала за проучавање балканске визуелне културе XVIII и XIX века те њене православне, посебно српске компоненте. Оно што се догађало у Кападокији, у њеним градовима и богатим селима, много подсећа на развој српскоправославне визуелне културе током XVIII–XIX века у многим местима на Балкану. Приређивачи помињу како је овај наслов први у низу публикација посвећених хришћанској баштини у различитим анадолијским градовима и покрајинама, и да им је један од циљева подела својих искустава и знања у циљу даљег научног развоја. Очекујући следеће публикације, ову књигу препоручујемо стручњацима из свих релевантних области: пре свега мислимо на оне заинтересоване за проучавање историје архитектуре, уметности и визуелне културе различитих верских заједница на простору Османског царства у XVIII, XIX и раном XX веку, али и оне који се баве византијским студијама. У тој ширини и продубљивању дијапазона наших знања лежи њена основна вредност.

Марко Ж. Кајић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
aspazije@gmail.com

**Юлия Клименко,
Архитекторы Москвы. И. Э. Грабарь, Москва:
Прогресс-Традиция.
Yulia Klimenko, *Architects of Moscow. I. E. Grabar*,
Moscow, Progress-Traditssia Publ., 2015.**



The monograph of Yulia G. Klimenko came out in 2015 and deals with the architectural work of Igor E. Grabar (1871–1960). Yulia Klimenko is a professor of Moscow Institute of Architecture (State Academy MARKHI) and a renowned expert on the architecture of Moscow classicism.

The name of I. Grabar is familiar to everyone who is acquainted with Russian art. His incomplete six-volume work *History of Russian Art*, written before the October revolution, laid the basis for a school of art history, while his efforts in the field of cultural heritage conservation formed the Soviet scholarly traditions of restoration of works of art and architecture.

Although much of Grabar's studies and letters (including his *Autobiography* that came out in 1937 and was reprinted in 2001) had been published and his biography had been studied properly, Klimenko managed to avoid repetitions and provide her own perspectives of Grabar's architectural work and academic views on the history of architecture.

Let me recall that Grabar's parents were Galician Russophiles persecuted by Austro-Hungarian authorities for their Russian teaching activities. His father Emmanuil Grabar emigrated to Russia in 1876, lived there under the name of Khrabrov and was soon joined by his family. Notably, Igor Grabar also spent his

student life as Khrabrov and managed to get his family name back only as an adult. At an early age his personality was influenced by the revolutionary ideas of his parents. According to Klimenko, this impact along with a unique atmosphere of Moscow defined Grabar's interest in the ideas of a special national path or what Alexandre Benois called a "passionate patriotism". These ideas Grabar applied, among other things, to the architecture of Moscow.

The book of Klimenko represents a successful attempt to create an image of a talented scholar and creative mind, a passionate artist and outstanding personality.

The analysis is based on Grabar's own often confusing and inconsistent statements that can be found in his numerous letters to friends and colleagues as well as his academic works. Yet again the author highlights Grabar's extraordinary charisma and enthusiasm, an entrepreneurial spirit that infected his customers and employees and his ability to live for the day.

The book's structure follows the timeline and corresponds to the basic concepts of traditional academic studies: from background and historiography it proceeds to arguments and reasonable conclusions.

In the three chapters of her monograph Klimenko focuses on three episodes of Grabar's artistic and academic career that mark his special attitude to the craft of an architect. As the author points out in the opening part of the book, the very structure of the first and successive volumes of *History of Russian Art* demonstrates Grabar's preference of architecture to sculpture and painting.

Klimenko managed to find in the archives of the Academy of Sciences and Tretyakov gallery some of the scholar's manuscripts and letters that haven't been published yet. Those related to his architectural work are included into the 60-page appendix at the end of the book ("Unpublished manuscripts of I. E. Grabar and other materials. Documents and commentaries"). Besides black and white illustrations, every chapter is provided with an inserted section of colour. The images themselves are remarkable: one can find there photographs of buildings, portraits and documents, paintings and drawings by Grabar and his co-thinkers as well as modern drawings of respective buildings made by Klimenko and her students in MARKHI.

I shall enlarge upon this point. The book contains not only plans and images of facades designed by Igor Grabar, Vasily Bazhenov, Nicolas Legrand and Domenico Gilardi, but also computer generated axonometric reconstructions and sectional views of the buildings along with photographs of their models. These images represent a principal instrument and an outcome of architectural analysis. What one might be missing in the book is Grabar's own sketches and architectural designs, except for those related to a hospital that were published in *Zodchy* periodical in August 1912.

Chapter 1 is titled "Architectural experience of I. E. Grabar", the section headings corresponding to the outline: "First involvement into construction", "Grigory Antonovich Zakhar'in", "Designing the memorial hospital in Kurkino", "Studying the heritage of A. Palladio", "The history of work on the project", "Co-authors", "Decoration work", "Analysis of architectural design", "Villa in Ziuzino", "Between Classicism and Palladianism".

Klimenko attempts to summarise Grabar's own little-known experience of architectural design and focuses on his work on the hospital compound in the Moscow region estate Kurkino. In 1909 the family of a renowned physician and diagnostician Grigory Zakhar'in committed to Grabar the design of a memorial hospital dedicated to their son Sergey who had been brought to an early grave by tuberculosis. The hospital should have met all the requirements of the state of the art and fashion. Yet lacking professional education in the field, Grabar made sketches of the buildings and their decoration in the Russian Empire style adjusted to Palladianism. His assistants were experienced architects and engineers Alexander Klein and Alexander Rosenberg who were to complete the construction in his absence. The start of the World War I slowed down and soon terminated the construction, so that the interior decoration was not finished. Klimenko suggests that Grabar's early projects were inspired by the works of Gilardi and Palladio along with the influence of his friend, a neo-classical architect Ivan Fomin.

"This architectural experience enriched his knowledge and vocabulary and contributed to a qualitative change in the outstanding scholar's conclusions on the history of architecture".

Chapter 2 "The case of Gilardi. History of the Swiss architect's discovery. I. E. Grabar on the Empire architecture of Moscow".

The chapter is comprised of the following sections: "Alexandre Nikolaevich Benois", "A. N. Benois on I. E. Grabar", "Declining to join the project", "The nursery of art", "Dementy Ivanovich", "History of D. Gilardi's graphic heritage attribution. The mausoleum iconostasis project". The author describes complicated relations between Grabar and Benois that were defined by friendship along with competition, ambition and mutual resentments. Klimenko brings up the case of a Ticinese architect Domenico Gilardi who worked in the Empire style period Moscow and whose name was introduced to the academic discourse by Grabar. In 1908 Grabar found in the Moscow archives some documents related to Gilardi's architectural work and shared his finds with Benois whom he considered the co-author of his *History of Russian Art*. But Benois refused cooperation, while during his holidays in Switzerland, the homeland of Gilardi, he disclosed the archive of the architect. In 1909 Benois published it together with the data he received from Grabar in his remarkable article "The nursery of art" in *Starye gody* periodical. Bringing a number of arguments, Klimenko leaves the matter open – whether Benois was entitled to publish his own study after

having received new material collected by Grabar. As opposed to the Benois's article, Grabar creates in his writings a completely different image of the architect – not a foreigner educated abroad, but a master bearing the Russian name Dementy Ivanovich and working in the national architectural style. Klimenko also assumes that later when Grabar consulted Benois he provided wrong attributions intentionally, so that they would be included into Benois's publications and could be eventually refuted but Grabar himself.

The cases revealed appear to be somewhat unsightly: leveling the roles of the co-authors, jealous attitudes towards the discovered documents, forging false theories and attributions in order to gain time. The author's critical approach to the sources provides the study with a new perspective. Her analysis of personal motivations highlights them as one of the drivers of conjuncture in the academic life.

The final Chapter 3 "V. Bazhenov and N. Legrand. The problem of attribution in Moscow classical architecture" deals with the period when Grabar was fascinated by the secrets of Catherinian architecture. The fire of Moscow in 1812 destroyed not only much of the buildings but also relevant documents that were stored in private and state archives. The more of value the extant masterpieces of architecture, including the imposing and magnificent Pashkov house located next to Kremlin. Grabar's studies in the archives were aimed to find the author of this building and lead him to the discovery of one more new name, i.e. that of the architect Nicolas Legrand. Notably, the dissertation of Klimenko (2000) addressed the work of Legrand – an architect whose name was forgotten for 50 years after the Grabar's report.

Both architects were educated in French architectural traditions, and, according to Grabar, it explains the similarity of their work. However, in different historical periods academic studies appear to benefit from shifting the focus between Francophilia (as it happens in this case) and exaggerated nationalism.

Klimenko discusses the issue in details in the following sections: "Grabar's report in 1947 on the «mysteries in the architecture of Moscow classicism»", "Nicolas Legrand", "Grabar's monograph on the work of Bazhenov, 1951", "The text of 1947 report and its published version of 1951", "On the role of sculpture decoration in the architecture of Moscow and French classicism", "On the special aspects of design concept in the work of French and Russian architects", "One pillar chamber", "Pashkov house in Moscow", "The decree against cosmopolitanism".

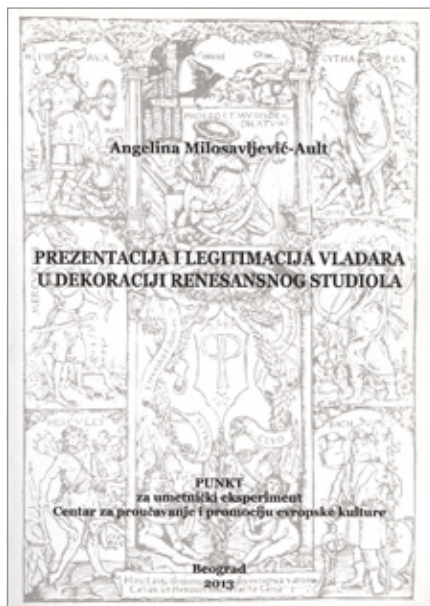
Not revealing the details, I shall say only that under the particular political circumstances Grabar had to reverse his views within the four years that passed between his report and its publication.

The monograph is provided with reasonable scholarly apparatus. At the end of the book Klimenko places the texts of two reports by Grabar: "The mysteries of 18th-century Moscow architecture" presented at the general meeting of the Department of history and philosophy of the Academy of sciences of USSR dedicated to the 800th anniversary of Moscow (1947 typescript version); and Grabar's article "In quest of unknown buildings by Bazhenov" in *The unknown and alleged buildings by Bazhenov* (1951). The texts provide the readers with material for an independent comparative analysis and an opportunity to agree or disagree with the conclusions of Klimenko.

The book sheds light on many questions, but as many are brought up and remain unanswered. The author creates an atmosphere of detective novels, of inconsistent motives, emotions and shrewd moves that defined the statements and actions of Grabar in each of the episodes. Yet these episodes by no means derogate from his well-known great contribution to the history of art that is reflected in the extensive historiography.

Ekaterina Iu. Staniukovich-Denisova
Saint-Petersburg State university, Russia,
Institute of history – Department of history of Russian art
e.stanyukovich-denisova@spbu.ru

**Angelina Milosavljević-Ault, *Prezentacija i legitimacija
vladara u dekoraciji renesansnog studiola,
Punkt, Beograd, 2013.***



Монографска студија *Презентација и легитимација владара у декорацији ренесансног студиола* Ангелине Милосављевић Аулт објављена је 2013. године. Реч је о приређеној докторској дисертацији коју је ауторка, под насловом *Иконографија италијанских студиола XV и XVI века у служби владарске идеологије*, успешно одбранила на Филозофском факултету у Београду 2005. године. Студија из 2013. године написана је на 361 страни, од чега је основни текст на 184 стране, за којим следе веома исцрпне фусноте, њих чак 523, на 87 страна (185–272), поговор (273–274), додатак (275–318), резиме на енглеском језику (309–318) и библиографија (321–361). У садржају је издвојено шест поглавља: *Увод* (1–11), *Студиоло: појам, функција, декорација* (12–18), *Студиоло. Концептуална и функционална разноликост појама и амбијената* (18–42), *Студиоли војводе Федерика де Монтефелтра у Урбину и Губиу* (43–119), *Студиоло Изабеле д'Есте у Мантови* (121–158) и *Студиоло Франческа де Медичија* (159–184).

У *Уводу* је ауторка описала хронолошки и географски оквир теме којом се бави објашњавајући кључни појам – *студиоло* – његово порекло и начине употребе у периоду који је био предмет истраживања. Затим је презентovala доминантне теорије у науци, у оквиру којих се студиоло тумачи као

простор осаме, одраз личне културе и образовања власника и простор који илуструје један од главних хуманистичких концепата – однос између *vita activa*-е и *vita contemplativa*-е. А. Милосављевић Аулт скренула је пажњу и на недостатке поменутих теорија, чиме је наговестила даљи ток свог излагања. Сажето је изнела основне концепте и фактографију о четири студиола и њиховим власницима (Федерико да Монтефелтро, Изабела д'Есте и Франческо де Медичи), који су предмет детаљне анализе. У овом поглављу ауторка је представила и своју главну хипотезу, према којој су студиоли настајали у тренуцима кад су друштвени и владарски статус поменутих личности били формиран, па су на тај начин сведочили о њиховим „достигнућима и амбицијама” (11).

Поглавље *Студиоло: појам, функција, декорација* посвећено је схватању појама *студиоло* у науци, као и истраживањима и публикацијама посвећеним ренесансним студиолима. Истакнуто је да су истраживачи углавном били концентрисани на иконографију и уметничке вредности студиола, односно њихово место у развоју концепта музеја и историје музеја и сакупљања. У том смислу, издвојена су два доминантна становишта истраживача према којима се студиоло посматра или као ренесансни интелектуални концепт, супротност између *vita activa*-е и *vita contemplativa*-е, или као место за смештај збирке владара, али и пословних људи, научника и хуманиста.

Поглавље је у највећој мери посвећено студиолу као извору за проучавање колекционарства и патроната, истичући две струје у науци: једну која се концентрише на уметника, потенцирајући његову аутономију и независност у односу на патрона/наручиоца, и другу која одлучујућу улогу приписује управо патрону, у толикој мери да се говори о „патроновом опусу” уместо уметниковог. Помињу се промене до којих долази с развојем феминизма, а у оквиру којих се пажња посвећује патронатској улози жена, а термин *пајронај* све чешће замењује термином *мајронај*. Истовремено је дошло и до скретања пажње на све „запостављене”, тако да се истраживачи баве и мање истакнутим ренесансним владарима или супружничким патронатским делатностима. Ауторка је нагласила да је овакав приступ истраживању највише усмерен на односе између уметника и наручиоца и њихов заједнички допринос изгледу студиола, који је, према њеном мишљењу, био средство комуникације између наручиоца и његове публике (ко год она била) и углавном служио да пренесе неку поруку, док је уметник био тај који је морао да обезбеди да порука буде пренета адекватно. Као највеће проблеме у истраживању А. Милосављевић Аулт види постојање бројнијих историографских података о патронима у односу на уметнике, као и то што је иконографија студиола често једини извор за тумачење ових порука. Напоменула је и да су углавном коришћени непотпуни извори, као и да ће она користити неке новооткривене, што ће омогућити јаснију дефиницију „значења и функције студиола у профаном владарском амбијенту” (18), а затим и разумевање модела на основу којих су настали први европски музеји.

У трећем поглављу, *Студиоло. Концептуална и функционална разноликост појма и амбијента*, ауторка се бавила пореклом и значењем појма студиоло и истраживала начине његовог коришћења у ренесансној Италији. Закључила је да концептуално, па и физички и утилитарно, студиоло није дефинисан, већ се разликује од града до града и од владара до владара. Подсетила је затим и на друге термине, коришћене да означе просторије исте или сличне намене, наводећи конкретне примере. Осврнула се и на појам *museum* који је такође коришћен, и подсетила на његове изворе и значење у антици, а затим и појмове који су коришћени у другим европским градовима, пре свега на немачком говорном подручју. Ауторка је пажњу посветила и тумачењу речи *студиоло* у оновременим речницима, архитектонским решењима ренесансних палата и вила, као и положају најзначајнијих просторија и студиола у односу на друге просторе палате. Из оновремених трактата (Алберти, Скамоци) навела је сегменте који се односе на положај студиола, скренувши пажњу на његово позиционирање у кућама трговаца, хуманиста и колекционара. Посебно се посветила смештају студиола у близини спаваће собе, што је протумачила као показатељ ноћног рада, али и потребе за приватношћу и тишином. Истакла је и да у трактатима није посебна пажња посвећивана декорацији студиола, што ју је навело на закључак да су предмети који су сакупљани и чувани у студиолу првобитно били важнији од самог студиола. Декорација се појавила тек касније и то прво у виду интарзија на дрвету постављаном из чисто практичних разлога (изолација), а затим и као сликана декорација која је могла да обухвата портрете славних људи, представе муза, персонификације врлина, месеце у години, алегоријске представе, грбове, импрезе и амблеме. На крају поглавља ауторка је подсетила и на многобројне функције студиола, а посебно на функције владарских студиола који су представљали специфичан начин њихове репрезентације. У вези с тим је истакла примере кондотијера и нових владара који су покушавали да кроз ове просторије прикажу своју финансијску моћ и ухвате корак са културном елитом.

Следећа три поглавља (*Студиоли војводе Федерика де Монтефелџа у Урбину и Губиу*, *Студиоло Изабеле д'Есте у Манџови* и *Студиоло Франческа де Медичија*) илустрирају ауторкину почетну хипотезу кроз детаљну разраду ових примера, праћених фотографијама самих студиола и појединачних представа декорације, затим кроз објављена истраживања, изворе и нова иконографска читања. А. Милосављевић Аулт је навела и оне детаље из биографија ове три личности за које је сматрала да су имали директног утицаја на настанак декорације њихових студиола. Новим иконографским читањима поткрепила је своју тезу, показујући како студиоли нису коришћени искључиво за осаму

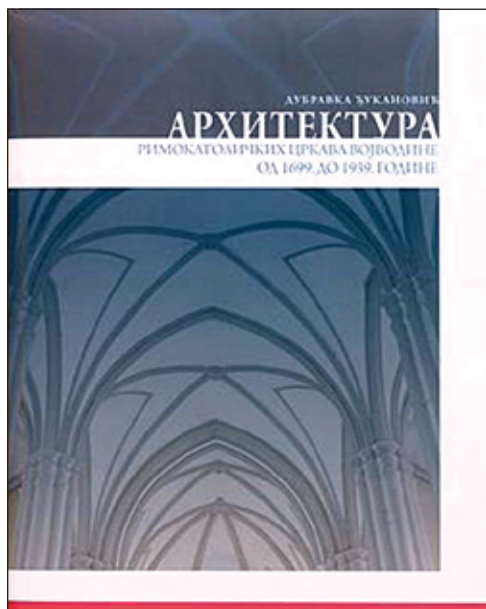
и контемплацију, већ да су имали и официјалну функцију, а њихова декорација је била пажљиво бирана у складу са потребама власника и у циљу потврђивања њиховог владарског легитимитета.

У *Поџовору* је ауторка још једном закључила своју тезу, нагласивши поново функције сваког студиоло понаособ: студиоли Федерика да Монтефелтра служили су легитимацији његовог друштвеног и политичког положаја и у њима нису чуване драгоцености; Изабела д'Есте је у свом студиолу истицала положај владареве супруге и регенткиње, али и своје колекционарске и патронатске склоности; студиоло Франческа де Медичија је представљао трезор његове збирке, што се директно одражавало на декорацију, као и Медичијев положај „у универзалном поретку ствари” (274).

Додајак на крају књиге је препис оригиналних докумената на италијанском језику из XV и XVI века. Документи су дати хронолошки, с идејом да се прикаже како је у ренесансној литератури на различите начине коришћен појам *студиоло*. Ауторка је нагласила да је реч само о избору докумената, те да јој није био циљ да одређује концепте и значења, већ да скрене пажњу на које се све начине појам *студиоло* „некритички” користи у савременој науци. У сваком случају, овакав додатак важан је и користан прилог који омогућава директан увид у неке од оригиналних докумената из периода италијанске ренесансе. Студија А. Милосављевић Аулт требало би да представља незаобилазну литературу за све заинтересоване за италијанску ренесансу, али и за историјске моделе музеализације и историју настанка музеја уопште.

Анђелина Ж. Банковић
Музеј града Београда
angelina.bankovic@mgb.org.rs

Дубравка Ђукановић,
Архијектура римокаатоличких цркава Војводине
od 1699. do 1939. године / Architecture of Roman Catholic
Churches in Vojvodina from 1699 to 1939,
Покрајински завод за заштиту споменика културе,
Нови Сад, 2015.



Досадашња сазнања о сакралном градитељству Војводине значајно су обogaћена након публикавања двојезичне монографије *Архијектура римокаатоличких цркава Војводине од 1699. до 1939. године / Architecture of Roman Catholic Churches in Vojvodina from 1699 to 1939* ауторке др Дубравке Ђукановић, без сумње изузетног остварења у домаћој историографији. Књига је настала као исход доктората одбрањеног на Универзитету у Београду (Архитектонски факултет) 2013. године, чиме је на извешан начин комплетиран досадашњи рад ауторке на истраживању и тумачењу архитектуре сакралних грађевина у Војводини, започет магистарским радом и монографијом *Православне цркве XVIII и XIX века у Бачкој – типологија архијектoнских облика* (такође двојезичном и објављеном од стране истог издавача 2009).

Монографија садржи више од 500 страна расправног текста са више од 350 илустрација. Текст је подељен у шест поглавља, започињући уводним разматрањима у којима се представља основни предмет истраживања, односно архитектура као статусни израз моћи римокаатоличке заједнице у Аустријском царству и Аустроугарској монархистичкој унији. Дефинишу се времен-

ски, просторни и теоријски оквири истраживања, фокус истраживања, основна периодизација кроз историјски преглед градитељске делатности, а даје се и систематизација типских решења и разматра порекло промена у архитектонском обликовању. За друге истраживаче ове теме од посебног значаја је веома исцрпан критички приказ извора и претходних истраживања, који садржи приказ спроведених теренских истраживања сачуваних објеката, преглед раније спроведених истраживања, преглед објављених извора који се непосредно односе на проучавање објекте, као и оних који се односе на сродне грађевине изграђене у истом периоду у центрима или у другим (суседним) рубним подручјима Монархије (Мађарска, Румунија, Хрватска и Аустрија). Посебно је значајан попис архивске грађе и других историјских извора из Архива Војводине, Мађарског државног архива, Аустријског државног архива, Хрватског државног архива, Бискупијског архива, Надбискупијског архива у Загребу, Архива Ђаковачко-осјечке бискупије, Архива Темишварске бискупије, Архива Калочке надбискупије и других институција, који потврђују доследност, напор и посвећеност коју је уложила

ауторка у прикупљању грађе и научну утемељеност њеног рада. Кроз друго поглавље, *Историјски услови појаве и развоја римокатоличких цркава у Војводини*, након дефинисања граница истраживаног простора, тумаче се историјске, друштвене и културне прилике у Аустријском царству (касније Аустроугарској монархији); организација римокатоличке верске заједнице; сам верски обред и утицај његове промене на просторну организацију грађевине, што је од изузетног значаја за сагледавање сложених функционалних захтева код ове врсте грађевина; приказују се основни елементи развоја римокатоличких цркава у Немачкој, Чешкој, Аустрији и Мађарској, који указују на преношење одређених модела и типова грађевина; и на крају анализирају основни функционални и конструктивни елементи грађевина, што је од изузетног значаја за разумевање њиховог просторног и обликовног концепта. Кроз веома обимно треће поглавље, *Прељед римокатоличких цркава 18. 19. и првих деценија 20. века у Војводини*, систематично је и јасно кроз табелу (са подацима о статусу, називу, години изградње, као и приказом непосредне локације, основе и изгледа кроз фотографије) приказано 240 римокатоличких сакралних грађевина у Војводини, чиме је формирана богата имформациона основа овог, али и вредна база за будућа истраживања. У наредном, четвртном поглављу је анализирана просторна организација и дата типолошка систематизација претходно приказаних грађевина. Након дефиниција типа и основних критеријума типолошке анализе приказани су основна типологија и варијантна решења према облику основе, карактеристикама просторне организације и примењене конструкције, као и седам основних типова црквених грађевина. Пето поглавље, *Компјутаризована анализа утицаја и валоризација примењених просторних облика*, разматра утицај стила на просторне карактеристике типова, од раног барока, преко зрелог барока, позног барока, касно-барокних решења и историцизма, класицизма, академизма, романтизма, еклектике краја XIX века, неоготике, до назнака сецесије и модерне. Анализирају се и елементи лепих уметности и занатства (сликарство, скулптура и мобилијар). Ово поглавље се завршава тумачењем утицаја традиционалних, ранохришћанских и средњовековних облика и просторних решења на разматрани период. У шестом поглављу су, кроз закључак, сумирани резултати истраживања и остварени научни доприноси. На крају су дати веома корисни прилози у виду синтезног пописа анализираних цркава; двојезичног списка места; скраћеница са пописом архивских, библиотечких и музејских извора; исцрпне библиографије са објављеним изворима и литературом; као и регистра имена и појмова.

Као посебну вредност овог слојевитог дела треба истаћи презентовану илустровану грађу у виду оригиналних архивских докумената, старих мапа и планова, који су прикупљени захваљујући преданом раду ауторке и љубазношћу црквених власти и архива, као и уједначене цртеже основа и квалитетне савремене фотографије, дело Недељка Марковића, који су значајно употпунили вредност овог капиталног дела. Поред тога треба истаћи и заслуге Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Петроварадину, као и Покрајинског секретаријата за културу и јавно информисање АП Војводине, који су омогућили да се вишегодишње систематично истраживање др Дубравке Ђукановић опреми и прикаже на квалитетан начин, како би адекватно презентовало суштинске вредности културне баштине коју приказује.

Овај кратки приказ монографије открива само основне елементе њене комплексности и богатства, али довољно да се схвати њен значај за будућа историографска истраживања и квалитетно очување сакралног градитељства Војводине. Она ће бити незаобилазна посебно са становништа истраживања културних и уметничких утицаја ширег средњоевропског простора на градитељство Војводине, тумачења садејства и прожимања архитектуре, ликовних и примењених уметности и занатства, као и сагледавања доминантних типова сакралних грађевина у просторном и обликовном погледу. С обзиром на то да је текст двојезичан, на српском и енглеском језику, ова монографија нема само изузетни национални значај, већ ће бити вредан извор и за стране истраживаче, упућујући их у уметничке токове и типолошке моделе којима се преносио, утемељивао и уобличавао уметнички и архитектонски лик римокатоличких цркава током два и по века развоја на простору Војводине.

Мирјана З. Ројтер Блажојевић
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
roterm@arh.bg.ac.rs

Изложба „Византијско градитељство као инспирација српских неимара новијег доба”



У августу 2016. године Београд је имао част да буде домаћин 23. међународног конгреса византолога под називом „Византија – свет промена”. Као пратећи програм конгреса отворене су изложбе са темама везаним за византијско наслеђе или пак преиспитивање присуства византијске визуелне културе у новијем добу. Једна од изложби која је имала за циљ критички осврт на одјеке византинизма у архитектури деветнаестог и двадесетог века је изложба под називом „Византијско градитељство као инспирација српских неимара новијег доба”.

Аутор изложбе је др Александар Кадјевић, редовни професор Одељења за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Стручни сарадници који су такође радили на припреми изложбе били су историчари уметности и архитектуре Александра Илијевски и Иван Р. Марковић. Изложбу су приредили Галерија науке и технике САНУ и Српски комитет

за византологију. Изложба је отворена 19. августа 2016. године у Галерији науке и технике САНУ и трајала је до 15. септембра текуће године.

Поред петнаест илустративних тематских паноа, на изложби је приказано седамнаест оригиналних пројеката из заоставштина архитеката, Архива Југославије, Архива САНУ, Историјског архива Београда, као и две макете и једно уље на платну. Богатство приказаног материјала на изложби представља изузетну реткост и прилику да се виде оригинални пројекти на изложби, што уједно постаје све више заступљено на изложбама које се баве темама везаним за историју архитектуре. На изложби су такође приказане и значајне монографије и публикације које су се у историографији бавиле феноменом византинизма у новијој и савременој архитектури (слика 2). Бројност изложене литературе сведочи о комплексности појаве неовизантијске архитектуре, њеној природи и естетици у контексту савременог друштва. Иако изложба превасходно третира одјеке византијске архитектуре у српској средини, није изостављен осврт на примере у другим земљама. Сваки панел проблемски представља одређени сегмент широке теме изложбе. Први панели на изложби приказују појаву поствизантине и неовизантије у свету али и у српској архитектури. Том приликом на пет панела приказана су остварења Теофила Ханзена, Карла Мачакинија, као и Андреје Дамјанова као носиоца таласа повратка византијског слога на нашим просторима. Такође су приказана дела руских, бугарских и румунских архитеката, док су у витринама испод панела постављене најзначајније



монографије, студије и прегледи неовизантијске архитектуре деветнаестог и двадесетог века како домаћих тако и страних аутора. Изложба даље прати презентовање визуелног идентитета Краљевине Србије на светским изложбама кроз различите интерпретације српско-византијског стила у делима Милана Капетановића или Бранка Таназевића, као и веома значајну цркву Светог Ђорђа на Опленцу, маузолеј династије Карађорђевић. Седми пано је био посвећен проблему односа сецесије и византинизма, који се у српској средини манифестовао кроз стварање својеврсног националног тока сецесије. Следећи сегмент изложбе био је посвећен одјецима византијске архитектуре у периоду између два светска рата, пре свега у меморијалној и сакралној архитектури, а затим у студентским радовима, јавним и приватним објектима. На крају је један пано био резервисан и за примере византинизма у савременој српској архитектури, док су на последња два били приказани Храм Светог Саве и црква Светог Марка као два кључна и свакако најмонументалнија објекта подигнута на нашим просторима у духу српско-византијског стила.

Међу најдрагоценијим предметима који су приказани на изложби јесу и оригинални пројекти и цртежи попут акварелисаних пројеката Николаја Краснова за Спомен-костурницу на Зејтинлику који се чувају у Архиву Југославије. Нарочито су истакнуте и макета споменика на Зебрњаку од бојеног гипса, дело Момира Корунковића, и дрвени модел цркве Светог Марка на Ташмајдану пројектантског тандема Петра и Бранка Крстића (слика 3). Изложбу прати и каталог као адекватна





научна подлога програму изложбе (слике 1 и 4). Аутор Александар Кадиевић у каталогу успешно објашњава феномен присуства византизма у српској архитектури, али и култури. У склопу каталога је објављен и значајан списак експоната изложбе.

Изложба „Византијско градитељство као инспирација српских неимара новијег доба” је показала да је тема оживљавања језика византијске архитектуре као део романтичарских истраживања у новијем и савременом добу изузетно значајна тема за истраживаче, историографе, али и ширу публику која није у довољној мери упозната са овим феноменом. Сећање на славну и идеализовану прошлост уз потрагу за коренима националног идентитета свакако су били значајни фактори у формирању неовизантијског градитељства. Изложба је у складу са темом конференције византолога свакако доказала да се Византија заиста може посматрати као свет промена.

*Владана Б. Пућник Прица
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности
vladanaputnik@f.bg.ac.rs*

Слика 2, 3, 4. Изложба „Византијско градитељство као инспирација српских неимара новијег доба” (аутор фотографија Владана Путник Прица)

Срђан Марковић, *Факултет уметности у Приштини – Звечан 1973–2013. Ликовни одсек, Косовска Митровица, 2015.*



Поводом четири деценије постојања и рада Факултета уметности Универзитета у Приштини, историчар уметности др Срђан Марковић, редовни професор и дугогодишњи предавач по позиву у овој институцији, објавио је обимну монографију под називом *Факултет уметности у Приштини – Звечан 1973–2013. Ликовни одсек* (издање Факултета уметности Универзитета у Приштини – Косовској Митровици тј. Звечану, Косовска Митровица 2015, 265 страна са илустрацијама ISBN 978-86-83113-04-0). Промоција књиге која је уједно била и прво представљање Факултета уметности Косовска Митровица – Звечан у Београду, одржана је 1. марта 2016. године у склопу изложбе радова студената у Галерији београдског Факултета ликовних уметности.

Монографија коју представљамо резултат је ауторовог великог познавања и дугогодишњег непосредног изучавања савременог ликовног живота Косова и Метохије кроз вишедеценијско радно искуство у овој институцији и суживот са ствараоцима на простору Косова и Метохије и њиховим делима. Наслов књиге јасно изражава амбициозни подухват да се по први пут

свеобухватно прикажу значај и донети наставно-уметничке институције током њеног узбудљивог постојања протекле четири деценије које далеко превазилази искључиво педагошко-просветну улогу.

Препознатљив ауторски печат методолошки прецизног и одговорног истраживача видљив је од првих страница. Након предговора *Реч унапред* у поглављима *Увод* (стр. 9) и *Извори* (стр. 11) аутор нас упознаје са полазишним приступом свог рада на студији и начинима превазилажења бројних проблема који су се пред истраживача неминовно наметали посебно у светлости актуелних политичких размирица, друштвених и економских препрека, оскудним расположивим чињеницама и физичким уништењем уметничких дела. Како би превазишао неугодан проблем непостојања и нецивилизоване девастације примарних извора предмета свог изучавања, аутор одабира систематично трагање кроз фрагментарно сачувану документарну грађу, пре свега новинске чланке дневног, а касније недељног листа *Јединство*, потом педантни преглед преосталих матичних књига и седница већа Факултета, те потрагу за несталим прегледним каталозима изложби и сведочанствима о освојеним наградама и признањима професора и некадашњих студената.

У истраживачком процесу проф. Марковић ставља појмове Факултета уметности и савременог ликовног живота Покрајине у нераздељив реверзибилни систем. Ставом да је Факултет уметности *живо биће*, активни чинилац живота и сведочанство културе једног периода и народа конкретног простора, Срђан Марковић недвосмислено ставља да знања заинтересованом читаоцу да жели да

превазиђе једностраност и сувопарност фактографског метода додатном контекстуализацијом и смештањем делатности институције у шири референтни систем, чиме се она схвата као огледало сложених пулсирајућих феномена који се кроз њене активности препознају, интегришу и сублимирају. Одабрани приступ завређује посебан респект будући да се упркос свим реалним неповољностима радило о свесној, професионално утемељеној одлуци која је подразумевала мукотрпан подухват реконструкције уметничких догађаја културног живота Покрајине и препознавању његових главних актера.

Историја узбудљивих трансформација од Ликовне академије, преко Академије уметности до Факултета уметности Универзитета у Приштини окосница је студије проф. Марковића која је разрађена у хронолошки корисно одељеним поглављима *Време сиварања Ликовне академије у Приштини* (17–66), *Поново на њочешку* (68–98) и *Сеобе* (99–112). Упркос историјској важности, моћном симболичном капиталу и идентитетском значају које Косово и Метохија има у свести српског народа, аутор увиђа проблеме и тумачи разлоге због којих је овај простор дуго остајао маргинализован и споро напредовао на путу прерастања у креативно и уметничко средиште Србије и некадашње Југославије. Наиме, низ неповољности од ратних страдања, преко економске заосталости и драстичних демографских промена центрирани су као кључне кочнице уметничке прогресивности која је већ великоко захватала многе околне регионе простора некадашње Југославије. Као иницијалну капислу и очигледан знак решености да се такво status quo стање промени, аутор означава реализацију идеје о отварању Школе за примењену уметност у Пећи 1949. године, као и прилив ликовних стваралаца школованих на академијама у Београду, Загребу и Љубљани током шесте деценије XX века. Он истовремено указује да је на усмеравање фокуса интересовања културне елите тадашње државе према потенцијалима косовскометохијског уметничког живота значајно допринела истовремена квалитетна позоришна, издавачка и музичка продукција у Покрајини, чиме се активно почело радити на оснивању наставно-образовне установе која ће формирати уметнике по најсавременијим педагошким стандардима. У наставку читања горе наведених поглавља проф. Марковић открива бројне мало познате чињеничне податке о напорима, баријерама и интервенцијама у које је морала бити укључена читава заједница како би у децембру 1973. године отпочела са радом Академија ликовних уметности у Приштини. Он апострофира чињеницу да је Приштина била четврти град у социјалистичкој Југославији у коме је основана Ликовна академија, чиме је недвосмислено мапирана као истакнута тачка на културној мапи, на коју се озбиљно рачунало.

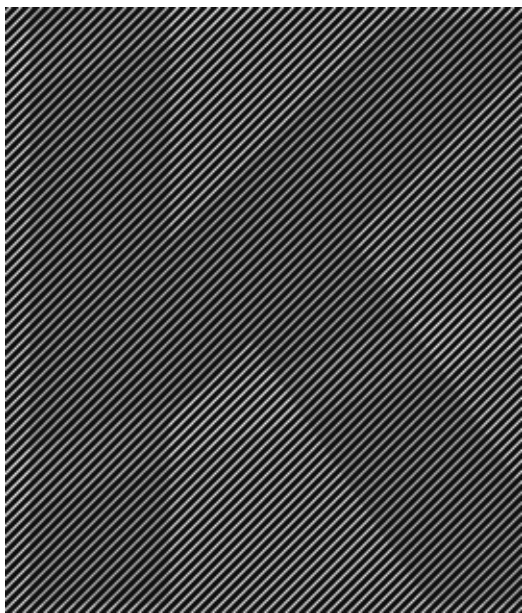
Рад Академије није могао остати имун на читав низ провокација које је наметала нимало лагодна реалност простора који и данас потресају најтежи животни изазови. Храбро и доследно поштујући принцип обавезујуће непристрасности, аутор је уметност довео у интерактивни однос са актуелном насилном реалношћу, позиционирајући је као релевантан одраз укупних политичких турбуленција. Он опажа јединствене ликовне домете и теоријски продубљује специфичности ликовне праксе Покрајине уз нужну историјску контекстуализацију. С тим у вези, књига износи на видело сва она стваралачка промишљања и личне одговоре на свакодневицу који прерастају у драгоцену сведочанства отпора уметника према суровости и континуираним цивилизацијским странпутицама. Читаоцу се даље открива читав низ узбудљивих детаља у вези са бројним отпорима са којима су уметници Косова и Метохије имали да се изборе и мудрим начинима којима су својим стваралаштвом надилазили политичке апсурдности чврсто верујући у битност сопственог делања у друштву и где је институционални оквир у виду Академије битисао као одсудна подршка.

Професори и студенти Факултета уметности Универзитета у Приштини оставили су важан траг и унели снажан подстицај не само на локалној ликовној сцени, већ и на много ширем културном простору. Поред бројних података које ишчитавамо у редовима и приложеним фото-документима горе наведених поглавља, важан део монографије сачињава сегмент *Додаци* који чине *Биографије професора* (123–198) са приложеном илустрацијом једног рада и *Спискови студената* који су дипломирали (199–212), магистрирали (213–218) и завршили мастер академске студије (219–222) у одређеним периодима.

У временима у којима је актуелизован проблем суживота мултиетничких и мултиконфесионалних заједница са тешко помирљивим дијаметрално супротним културним моделима и сагледавањима животних пракси и света уопште, један покушај сублимирања досадашњих сазнања, откривања нових спознаја и пре свега децентрираних погледа на савремене путеве стваралаштва косовскометохијског културног простора уз уважавање *друџоџ* значајан је квалитет књиге. Као дело аутора несумњиве компетенције у домену изучавања и критике савремене ликовне сцене, књига проф. Срђана Марковића вредан је научни допринос историји модерне уметности од пресудног и подстицајног значаја свим будућим истраживачима за даља тумачења и интерпретације савремене уметности овог поднебља.

Тијана С. Борић
Универзитет у Нишу, Факултет уметности – Департаман за примењену уметност
tijanaboric@hotmail.com

**Zlatko Karač, Alen Žunić, Iva Körbler,
Hela Vukadin-Doronjga i Toni Bešlić,
Branko Kincl, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti,
Zagreb, 2016.**



У Загребу је крајем 2016. године представљена, за савремену хрватску архитектуру, изузетно значајна монографија о угледном загребачком и хрватском архитекти и урбанисти, професору емеритусу Свеучилишта у Загребу и академику Бранку Кинцлу. У издању Кабинета графике Хрватске академије знаности и умјетности ово опсежно монографско издање са више од пет стотина страна уредила је управница Кабинета графике ХАЗУ Славица Марковић, док су аутори шест тематских поглавља архитекти и истраживачи архитектуре др Златко Карач, доцент Архитектонског факултета Свеучилишта у Загребу, др Ален Жунић и Тони Бешлић, те историчарке уметности Ива Көрблер, независна кустоскиња, и др Хела Вукадин-Доронџа, виша кустоскиња у Музеју града Загреба. Представљајући свестран петодеценијски опус академика Кинцла, у коме се преплићу архитектура и инжењерство, урбанизам и планирање, истраживања и иновације, аутори су кроз своје приказе истакли не само један континуиран стваралачки *credo* архитекте усмереног на идеје савремености, већ су указали и на вишеслојну пројектантску праксу и

академско деловање, које су обележила висока креативна достигнућа и рафиниран однос према граду и његовим историјским слојевима.

За Бранка Кинцла је његов чести сарадник, професор Невен Шегвић, још 1987. године написао да је *мајстор загребачке архитектуре* који је *зналачки сјојио Ковачића и Иблера – загребачку романтику и авангарду*, што ће остати његово обележје и у наредном периоду, доприносећи својом праксом и истраживачким радом да Загреб и у другој половини XX и на почетку XXI века остане препознатљив по ауторској архитектури и урбаним захватима који су умногоме утицали да се наслеђена култура грађења јасније издвоји у транзиционом периоду који је немилосрдно захватио регион у годинама после распада социјалистичке Југославије. Без обзира на друштвене или економске прилике, архитекта Кинцл је у својим визијама, како истичу аутори, увек био барем мало испред времена у коме је стварао, ослањајући се при томе на архитектонски хуманизам који је наследио од својих угледних загребачких професора – предводника модернистичке мисли у хрватској архитектури – Владимира Турине, Драге Галића, Алфреда Албијина, Младена Каузларића, Невена Шегвића, као и младих асистената, који су у време његовог студирања на загребачком Архитектонском

факултету професионално стасавали заступајући нове пројектантске и уметничке идеје касне модерне, међу којима су се нарочито истицали Александар Драгомановић, Борис Магаш, Едо Шмидихен и Јосип Ваништа. Управо су различити сензибилитети са којима се Кинцл сусретао, као и нове уметничке и технолошке тенденције друге половине XX века, утицали да Кинцл буде један од ретких архитеката који је у свом дугогодишњем пројектантском раду студиозно приступао проблематици готово свих архитектонских типологија, било кроз реализације, конкурсне радове или истраживачке пројекте, што су аутори монографије и посебно истакли у својим приказима и анализама идејних усмерења или појединачних пројеката. Поред активног суделовања на архитектонској сцени, проширујући свој архитектонски израз од касне модерне и структурализма, преко постмодернизма, до *high-tech*-а и параметријске архитектуре, академик Кинцл је и у свом педагошком раду оставио значајан траг у савременој едукацији архитеката, заступајући нове истраживачке приступе и примену савремених рачунарских технологија у истраживању и пројектовању.

У првом поглављу монографије – *Архитекциони хоризонти академика Бранка Кинцла* – др Златко Карач је целовито представио Кинцлово професионално деловање, дајући исцрпан увид у све аспекте његовог стваралаштва. Након уводних апострофирања домета и опсега Кинцловог опуса, те осврта на период његовог школовања и усавршавања, стручно деловање Бранка Кинцла Карач систематизује кроз четири животне етапе, у зависности од посла којим се бавио или окружења у коме је радио, па су ова раздобља потом анализирана истицањем доминантних пројектантских и истраживачких тема (1965–1977. *Урбанизм: теме града и бањине, 1977–1987. Пројектни и професор: теме становања, 1987–2008. Крајтор и мениор: теме јавних зграда и сложених система, Од 2008. Академик и емеритус: екстерни пројекти*). У наставку овог поглавља дат је типолошки оквир, у којем је Кинцлова архитектура, уз навођење основних одлика и фактографије, разврстана према типолошким темама: урбанизам, саобраћајни пројекти и системи, стамбена архитектура, архитектура спортских објеката, затим пословна и трговачка, индустријска и складишна, туристичка и угоститељска архитектура, архитектура здравствених, образовних и културних установа, као и сакрална, гробна и меморијална архитектура и пројекти на обнови и реконструкцији архитектонског наслеђа и уређењу и адаптацији ентеријера. Разложну анализу Кинцловог опуса употпуњује сажет осврт на просторно-географски обухват његовог рада и подробан преглед вишеслојног архитектонског проседеа сагледаног из угла намене израде пројеката (конкурсни радови, нереализовани пројекти, студије и планови, реализована дела) и остварених сарадњи и коауторства у пројектантским процесима; овај преглед такође употпуњују и бројне Кинцлове активности из домена педагошког (настава, истраживачке вежбе и летње школе) и научног рада (истраживања и научни пројекти, уредништва, рецензије и писана истраживања), те струковног деловања (чланство у струковним организацијама, конкурсним и експертским комисијама, изложбе и јавна предавања). Напошетку, Карач своје поглавље заокружује закључним атрибуирањем и иницијалним валоризовањем Кинцловог стваралаштва, истичући да је он *својим укућним стваралачким хабијусом већ заслужио место класика у хрватској архитектури*, што поткрепљује и кратким али изражајним поговором о посебности његовог архитектонског и ликовног рукописа.

Употпуњујући приказ Кинцловог опуса, др Ален Жунић у другом поглављу, *Verba volant, scripta manent* – *знатљиви, истраживачки и публицистички опус академика Бранка Кинцла*, обрађује његове научне и истраживачке теме произашле из педагошког рада на Архитектонском факултету и учешћа у истраживачким пројектима, научних радова објављених након исцрпних истраживања одређене пројектантске проблематике (нарочито о стамбеној архитектури и урбанизму Загреба) или пак Кинцлових промишљања о архитектури. Представљене истраживачке теме и публиковане радове Жунић поткрепљује релевантним цитатима, доказујући тако да Кинцлов истраживачки и научни рад чини спону између теоријских промишљања и практичних знања, која су увек прецизно и егзактно третирана, сврставајући га међу ретке пројектанте истраживаче код којих естетика произлази из аналитике а функција из анализе савремених потреба корисника. У наставку овог поглавља

дата је целовита библиографија објављених радова академика Кинцла и попис научноистраживачких пројеката које је водио или у којима је учествовао.

Освртом на типолошке одлике и пројектантске карактеристике у опусу архитекте Кинцла, Ива Körbler у трећем поглављу, *С ону ситрану формалистичког наслеђа модерне – архитектонска типологија за 21. стољеће*, анализира најзначајнија дела Кинцлове архитектуре (међу којима се посебно истичу загребачки стамбени објекти, Дом здравља загребачке општине Центар, *Динамов* стадион у Максимиру, творница дувана *Ровињ* у Канфанару, пројекат за загребачку *Арену*, нови терминал загребачког аеродрома¹), дајући појашњења урбанистичких услова, просторне организације и обликовних решења. Дескрипцију основних пројектантских усмерења надопуњују истанчана реферисања на ликовне узорне авангардне уметничке сцене XX века, попут ЕХАТ-а 51, *Нових тенденција* и руских конструктивиста, који су у Кинцловом раду добили јединствен интерпретативни карактер. Издвајањем архитектуре спортских објеката из Кинцловог опуса, у оквиру четвртог поглавља *Овојница за тичело у Јокреју*, др Хела Вукадин Доронга представља инжењерске досеге Кинцлове архитектуре. На примерима реализованих и конкурсних пројеката показано је да је Кинцл и приликом пројектовања великих објеката захтевних спортских функција (тениски и пливачки центри, фудбалски и рукометни стадиони, спортски центар, скијалишта), за полазиште увек имао контекст и урбанистичке услове; а иновативни инжењерски приступи, уз компјутерско моделовање сложених структура и примену савремених материјала, нису у служби нових технологија и актуелних трендова, већ пре свега представљају коришћење савремених ресурса у циљу проналажења складног архитектонског и урбанистичког израза. У последња два поглавља Тони Бешлић акцентује градотворне вредности Кинцлове архитектуре: у првом, *Загребачке урбане фиџуре – варијација и доградња*, анализира Кинцлову загребачку стамбену архитектуру (вишепородичне урбане виле, стамбене зграде, интерполиране и угаоне зграде, нереализоване стамбене пројекте), наглашавајући њене урбанистичке квалитете у структури града – градског блока или уличног профила; док у другом поглављу, *Бранко Кинцл – у оквиру тиксџуре града*, Бешлић подсећа на најзначајнија Кинцлова остварења, сагледана са аспекта њихове контекстуалности и остварене архитектонске сингуларности. Сва поглавља прати прегршт различитих илустрација – скица, цртежа, планова, 3Д визуализација, фото-монтажа, конструктивних модела, дијаграма и фотографија макета, детаља и изведених објеката, премада би могло да буде и више цртежа основа, пресека и ситуационих решења, ради бољег разумевања наведених описа просторно-функционалне организације анализираних објеката или њихове урбанистичке позиције у оквиру градског ткива. Монографију употпуњују сажетци поглавља на енглеском језику, као и на крају хронолошки наведени Кинцлова биографија и попис дела дат у типолошким и тематским целинама.

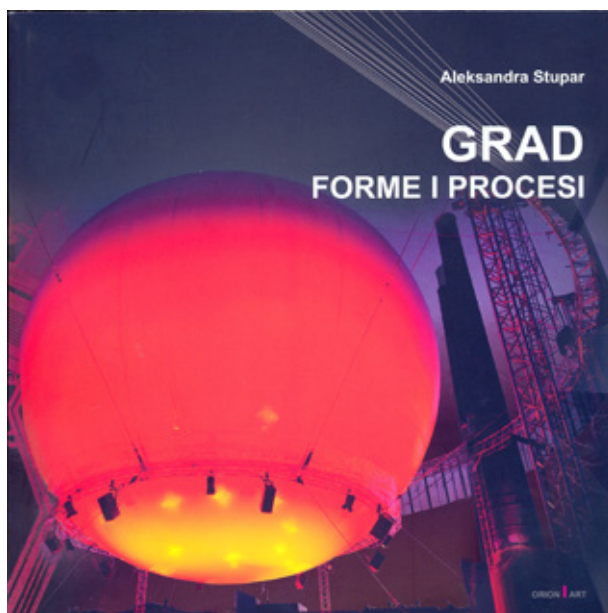
С обзиром на Кинцлово и данас активно деловање, окарактерисано новим пројектантским надахнућима, ова монографија свакако не заокружује његов опус, али представља систематичну и обухватну анализу дугогодишњег стваралаштва архитекте, професора и академика широких компетенција и уметничке особености. Исцрпан приказ Кинцловог рада обрађен, у до сада највећој објављеној монографији неког архитектонског дела у Хрватској, представља неизоставан извор за будућа истраживања и тумачења, не само Кинцловог доприноса савременој хрватској архитектури већ и њеној позицији у оквиру европске и светске архитектонске праксе. Посебно би требало истаћи и успешну сарадњу ауторског тима архитектата и историчара уметности на припреми монографије. Препозната у домаћој и иностраној стручној јавности као значајан издавачки подухват, монографија о хрватском архитекти и академику Бранку Кинцлу у Србији је добила Награду „Ранко Радовић” за 2016. годину, у категорији *критичко-теоријски тиксџови о архитекттури, урбанизму и граду*, нудећи према образложењу жирија „посве диверзификоване перцепције Кинцловог стваралаштва” и тако откривајући „специфичности ауторовог начина размишљања односно разумевања процеса пројектовања”. Додатну

¹ Пројекат из 2008. године рађен је у коауторству са академиком Велимиром Најдхартом (Neidhardt) и Јуром Радићем.

вредност овој монографији дају ауторска графичка обрада и дизајн Недјељка Шпољара (*Sensus Design Factory*), па је убрзо након објављивања монографија добила и светско признање *Award of excellence*, престижног америчког магазина *Communication Arts* посвећеног визуалним комуникацијама, на конкурс *Typography Competition* за 2017. годину.

Небојша М. Антићевић
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
ant.nebojsa@gmail.com

**Aleksandra Stupar, *Grad. Forme i procesi*,
Orion art, Beograd, 2016.**



У издању „Orionart”-а, водеће домаће издавачке куће за архитектонску стручно-научну литературу, 2016. године објављен је приручник *Grad. Forme i procesi* др Александре Ступар, ванредне професорке Архитектонског факултета Универзитета у Београду. Систематизован на 137 страна текстуалног излагања, употпуњен фотографијама у боји и квалитетним цртежима, експликативном слојевитошћу превазилази предоређени профил пропедеутичког студентског штива. Осим примарној читалачкој публици, вишеструко је подстицајан и ужим експертским круговима, будући да садржи суптилна уопштавања и узорну критичку проблематизацију предметне грађе.

Разложно одељен на пет тематских поглавља која се проблемски прожимају, приручник прегнантно сублимира напоре генерација тумача да осветле процесе формативног дефинисања и функционалног развоја градова. Као водећи домаћи стручњак за феноме-

нологију архитектонске глобализације, др Ступар је и овом приликом демонстрирала свој критички потенцијал, усмерен на преиспитивање минулих и савремених градоградитељских токова.

Оно што ауторкин приручник чини особеним је висок степен актуелизације заступљене у елаборацији разматраних тема. Избегавајући традиционалну фактографску исцрпност својствену досадашњим освртима, определила се за концизан критички преглед фундаменталних појава. Уместо детаљног историографског наратива, кључне чиниоце урбаног развоја посматра хронолошки континуално, са дигресијама које преиспитују њихов дијахронијски еволутивни међуоднос. Дугачким дескрипцијама претпоставља сажету проблематизацију, издвајајући покретачке феномене који су градску цивилизацију водили напред. Одабране појаве сагледава објективно, сходно њиховом значају, задржавајући читаочеву пажњу раслојавањем елаборације са више аналитичких почетака.

У првом поглављу *Феномен*, ауторка дефинише тему, посматрајући је у историјском материјалном и концептуалном контексту. Урбане преображаје представља кроз главне епохе и културе, инсистирајући на одликама које их суштински одређују. При томе се не везује за познате покретачке личности (градитеље, наручиоце, теоретичаре, конзументе), већ за шире процесе који генеришу променљивост форми и функција. У креирању и мењању градова приоритет придаје колективитету уместо ауторитету и ствараоцу. На крају кохерентног првог поглавља феномену урбаног дисконтинуитета посвећује дужну пажњу.

У следећем сегменту излагања названом *Контекст*, преовлађују разматрања идеолошких и економских одредница простора, као и изазова са којима се суочава савремена градска заједница. Урбани простор се посматра у светлу технолошких иновација које на њега традиционално утичу. Све заступљенија неравнотежа између природне и вештачке (изграђене) средине, сагледава се из различитих углова. У поглављу *Форма* преовлађују анализе морфологије и структуралности архитектонског оквира урбаног живота, при чему се акцентују феномени трансформације, развоја форме и њен утицај на креирање пожељног друштвеног идентитета. Основни елементи градског простора (кућа, парцела, јавне површине и блок), посматрају се у типолошком и интегралном урбанистичком контексту. Поглавље закључује инспиративни осврт на форме у настајању.

Наредно поглавље *Процеси* фокусирано је на нове, уместо очекиване и углавном објашњене историјске формативне константе. Нови градови се анализирају са становишта енергетске, економске, еколошке и просторне одрживости која све више зависи и од осетљивих политичких стратегија. Урбани сегменти се посматрају кроз интервенције и демократски профил одлука, док се дужна пажња посвећује урбаној обнови и регенерацији. Неформални приступи и иницијативе се коментаришу кроз глобалне платформе и регионалне одјеке, омогућујући појаву темељних друштвених иновација. Последње поглавље *Визије* ефектно закључује целину, актуелизујући осетљива питања материјалне и виртуелне презентације градова, односно борбе између трајног и ефемерног која се у њима све изразитије заоштрава.

Одсуство устаљеног европоцентризма (односно англоцентризма), уз настојање да се аналитички фокус прошири на мање познате светске културе, ауторкин дискурс чини оригиналним и равномерним. Библиографија изложена на крају књиге, уз научни апарат презентован у поглављима, целину обогаћује у методолошко-информативном погледу, стварајући основу за још плоднија критичка тумачења. То нарочито важи за промишљања урбанистичких дилема актуелног глобалног раздобља, темељној инспирацији колегинице Ступар у дужем периоду њених истраживачких прегнућа.

Иако недовољно усредсређена на проблеме који оптерећују феномен глобализације у архитектури Србије, др Ступар несумњиво утемељује платформу и за критичко промишљање те запостављене теме. Првенствено детектујући противречности заступљене на ширем међународном плану, ауторка покреће слојевиту дискусију, подстицајну за заинтересоване савременике да се у њу укључе – историографе, критичаре, урбанисте, архитекте, конзерваторе, урбане антропологе, социологе и утемељиваче културних политика.

Александар Ђ. Кадијевић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности
akadijev@f.bg.ac.rs

Именски регистар

- Аблеухов, Аполон Аполонович (Аполлон Аполлонович Аблеухов / Apollon A. Ableukhov) 306
 Абракос, Марија де Фатима (Maria de Fátima Abraços) 29
 Августин, свети (St. Augustin) 30
 Ајдачић, Дејан (Dejan Ajdačić) 207
 Ајфел, Гистав (Gustave Eiffel) 238
 Албијин, Алфред (Alfred Albijin) 341
 Александар Обреновић (Aleksandar Obrenović), краљ 255, 259, 261
 Александрович, Володимир (Volodymyr Aleksandrovich) 184
 Алпатов, Михаил В. (Mikhail V. Alpatov) 186
 Алтимир (Altimir), деспот 115
 Алтуг, Јилмаз (Yılmaz Altuğ) 325–326
 Алфелди Андраш (Alföldi Andrew) 17
 Алфонсо V Арагонски (Alfonso V de Aragón) 148
 Амброзије (Ambrose), свети 30
 Аменемхат III (Amenemhat III) 41
 Ана Марија (Ana Marija), супруга Јована Оливера 119
 Анастасије (Saint Athanasius), свети 57
 Андреацци, Андрија (Andreaci Saracenis) 58, 60–62, 65, 69
 Андреј Богољупски (Andrej Bogoljupski), кнез 95, 184, 185
 Андреј Јуродиви (Andrew of Constantinople) 184, 185
 Андрејевић, Борислав (Borislav Andrejević) 235, 238
 Андроник III Палеолог (Ανδρόνικος Γ΄ Παλαιολόγος / Andronik III Paleolog) 106
 Анђелковић Грашар, Јелена (Jelena Andelković Grašar) 14, 15, 20
 Антешевић, Небојша М. (Nebojša M. Antešević) **341–344**
 Антонопулу, Теодора (Theodora Antonopoulou) 65
 Аполонио, Умбро (Umbro Apollonio) 304
 Аргиратос, Василиос (Βασίλειος Αργυράτος / Vasileios Argyratos) 152, 155
 Аријас, Паоло Енрико (Paolo Enrico Arias) 38
 Аристид (Ἀριστείδης/Aristides) 42, 43, 47
 Аристотел (Ἀριστοτέλης/Aristotel) 30, 39
 Арнолд, Дитер (Dieter Arnold) 41
 Арнольд, В. (V. Arnol'd) 303, 304
 Арсеније (Arsenije), архиепископ 85
 Арсенијевић, Саво (Savo Arsenijević) 196
 Асман, Алаида (Alaida Asman) 207
 Атанасов, Георги (Georgi Atanasov) 19
 Ататурк, Кемал (Kemal Atatürk) 251
 Афанасјев, Константин Јаковљевич (Konstantin Yakovlevich Afanas'ev) 192, 193, 196, 197, 204
 Афтоније (Aftonije) 39
 Ашер, Абрахам (Abraham Ascher) 305
 Бабић, Бошко (Boško Babić) 95, 98, 128, 130, 140
 Бабић, Љубо (Ljubo Babić) 293–299, 302
 Бабић, Сташа (Staša Babić) 217
 Бабић Ђорђевић, Гордана (Gordana Babić Đorđević) 56, 94, 107
 Баерт, Барбара (Barbara Baert) 94, 97–99
 Баженов, Василиј Иванович (Василий Иванович Баженов / Vasily Ivanovich Bazhenov) 328, 329
 Баженов, Николај (Николай Баженов / Nikolai Bazhenov) 312
 Бандић, Душан (Dušan Bandić) 206, 207
 Бандман, Гинтер (Günter Bandmann) 31
 Банковић, Ангелина Ж. (Angelina Ž. Banković) **267–280, 330–332**
 Баранович, Лазар (Лазар Баранович / Lazar Baranovich) 184
 Бараш, Моше (Moshe Barasch) 29
 Бардил, Џонатан (Jonathan Bardill) 17
 Барјактаровић, Спасоје (Spasoje Barjaktarović) 231
 Бартлет, Росамунд (Rosamund Bartlett) 310
 Бартон, Мајкл (Michael Burton) 313
 Башалић (Bašalić), породица 144, 145
 Башалић, Садик (Sadik Bašalić) 143
 Бекер, Гаспар (Gaspar Becker) 231
 Белан, Антон (Anton Belan) 59
 Бели, Андреј (Андрей Белый / Andrei Bely) 306, 307
 Белимарковић, Јован (Jovan Belimarković) 252

Бенковић, Јосип Бепо (Bepo Josip Benković) 169
Беноа, Александар Николајевич (Александр Николаевич Бенуа / Alexandre Nikolaevich Benois) 327, 328, 329
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 309
Берђајев, Николај Александрович (Николай Александрович Бердяев / Nikolai Alexandrovich Berdyaev) 305, 306
Бешлагић, Шефик (Šefik Bešlagić) 143, 144
Бешлић, Тони (Toni Bešlić) 341–344
Бишоф, Хајнрих (Heinrich Bischoff) 38
Благојевић, Милош (Miloš Blagojević) 148
Блант, Ентони (Anthony Blunt) 25
Блехова Челебић, Ленка (Lenka Blehova Čelebić) 60
Боало, Луј Огист (Louis-Auguste Boileau) 238
Богдановић, Богдан (Bogdan Bogdanović) 247
Богдановић, Димитрије (Dimitrije Bogdanović) 80, 81, 85
Богојављенски, Сергеј К. (Сергей К. Богоявленский / Sergej K. Epiphany) 185
Богуновић, Слободан (Slobodan Bogunović) 238, 239
Боеле, Ото (Otto Boele) 309
Боетије (Boethius) 30
Божовић, Александар (Aleksandar Božović) 245, 246
Бојанић, Петар (Petar Bojanić) 38
Бојко (Bojko), ктитор 112
Боне, Жан Клод (Jean-Claude Bonne) 27
Бонито Клермонски (Bonito de Clermont), свети 62
Борић, Тијана С. (Tijana S. Borić) **338–340**
Борозан, Игор Б. (Igor B. Borozan) **249–266**
Борош, Нада (Nada Boroš) 255
Брадекамп, Хорст (Horst Bredekamp) 97, 98
Брајовић, Саша (Saša Brajović) 217, 218
Брандес, Волфрам (Wolfram Brandes) 64
Бранковић, Влатко (Vlatko Branković) 146
Бранковић, Милан (Milan Branković) 237
Брасвел, Брус Карл (Bruce Karl Braswell) 15
Браун, Никола (Nicola Bown) 206
Браун, Питер (Peter Brown) 29
Браун, Џули В. (Julie V. Brown) 308
Брмболић, Марин (Marin Brmbolić) 72
Брубакер, Лесли (Leslie Brubaker) 29
Брун, Патрик М. (Patrick M. Bruun) 14
Бугарски, Александар (Aleksandar Bugarski) 237
Будак, Невен (Neven Budak) 64
Буланже, Андре (André Boulanger) 43
Буркерт, Валтер (Walter Burkert) 46
Бурљук, Давид Давидович (Давид Давидович Бурлюк / David Davidovich Burliuk) 303, 310, 311
Вајт, Лин Џ. (Lynn Jr. White) 30
Вајт Тримпе, Памела (Pamela, White Trimpe) 206
Вајцман, Курт (Kurt Weitzmann) 30
Валдец, Рудолф (Rudolf Valdec) 249, 254–258, 261, 265

Валтровић, Михаило (Mihailo Valtrović) 200
Ван Алст, Викторија (Victoria van Aalst) 158
Ванек, Фрањо (Franjo Vanek) 255
Ваништа, Јосип (Josip Vaništa) 342
Варлаам (Varlaam), епископ 197
Варнава Росић (Varnava Rosić), патријарх српски 196, 200, 204
Варнке, Мартин (Martin Warnke) 250–252
Варшавски, Лав Романович (Лев Романович Варшавский / Lev Romanovich Varshavskij) 193
Василаки, Марија (Maria Vassilaki) 95
Василиј I Димитријевић (Vasily I Dmitrievič), велики кнез 323
Василије II (Vasilije II), цар 59, 63, 64, 116
Васиљев, Спасоје (Spasoje Vasiljev) 206
Веб, Рут (Ruth Webb) 37, 38
Вего, Марко (Marko Vego) 144
Ведриш, Трпимир (Trpimir Vedriš) 57–59, 62, 63
Вежић, Павуша (Pavuša Vežić) 60
Веику, Мирто (Myrto Veikou) 64
Веласкез, Дијего (Diego Velazquez) 296, 299
Венијамин (Venijamin), архиепископ 198, 199
Вентури, Адолфо (Adolfo Venturi) 320
Вергилије (Publius Vergilius Maro / Vergil) 19
Вернан, Жан Пјер (Jean-Pierre Vernant) 29
Вигли, Марк (Marc Wigley) 26
Вилперт, Јозеф (Jozef Vilpert) 321
Виникомб, Џон (John Vinycomb) 132, 133
Вита, монах (Vita the monk) 130
Витакер, Венди (Wendy Whittaker) 191
Витовтовна, Софија (Sophia Vitovtovna) 323
Витрувије (Marcus Vitruvius) 25, 36
Вишњић, Филип (Filiš Višnjić) 210
Владимир Мономах (Vladimir Monomakh), кнез 184
Владисављевић, Анђелка (Anđelka Vladislavljević) 230
Владисављевић, Владимир (Vladislav Vladislavljević) 230, 231, 237
Владисављевић, Данило (Danilo Vladislavljević) 229–242
Владисављевић, Даница (Danica Vladislavljević) 230
Владисављевић, Ђорђе (Đorđe Vladislavljević) 230
Владисављевић, Лазар (Lazar Vladislavljević) 230, 231
Владислав Марена (Vladislav Marena) 105
Владислава (Vladislava), војводица 105, 106
Владиславић, Херак (Herak Vladislavić) 146
Влађевић, Вукосав (Vukosav Vlađević) 147
Влатко (Vlatko), властелин 122
Во Тронг Гија (Vo Trong Nghia) 287
Војвода од Урбина, вид. Монтефелтро, Федерико да Војводић, Драган (Dragan Vojvodić) 72, 86, 106–109, 117–119, 124
Волис Хадрил, Ендру (Andrew Wallace-Hadrill) 14, 20
Ворнер, Дејвид (David Warner) 63

Вортман, Ричард (Richard Wortman) 191
 Вранешевих, Бранка Ч. (Branka Č. Vranešević) 19, **25–36**
 Врбашки, Милена (Milena Vrbaški) 211, 253
 Вуд, Кристофер (Christopher Wood) 206
 Вуд, Сузан (Susan Wood) 60
 Вујичић, Рајко (Rajko Vujičić) 56
 Вукадин-Дороњга, Хела (Hela Vukadin-Doronjga) 341–344
 Вукашин (Vukašin), племић 104
 Вукашин Мрњавчевић (Vukašin Mrnjavčević), краљ 122–124, 209
 Вукмановић (Vukmanović), цариник 146
 Вуковић, Сава (Sava Vuković) 200
 Вуксановић Мацура, Злата М. (Zlata M. Vuksanović Масура) **267–280**
 Вученовић, Миленко (Milenko Vučenović) 64
 Вучетић, Пашко (Paško Vučetić) 210, 211

Габелић, Смиљка (Smiljka Gabelić) 120
 Гаврило Лесновски (Gavriilo Lesnovski), свети 85
 Газбари, Ђовани (Giovanni Gasbarri) 319–321
 Гајфман, Мијет (Milette Gaifman) 29
 Галић, Драго (Drago Galić) 341
 Галџер, Јасна (Jasna Galjer) 294
 Гамулин, Грга (Grga Gamulin) 294
 Гел, Алфред (Alfred Gell) 27, 28
 Георгије Медош (Georgije Medoš), презвитер 107
 Георгијевић, Јован (Jovan Georgijević) 190, 197, 199
 Георгопулу Вера, Мирто (Μυρτώ Γεωργοπούλου-Bérpa / Myrto Georgopoulou-Verra) 153
 Гере, Шарлот (Charlotte Gere) 206
 Гери, Патрик (Patrick Geary) 62
 Геркенс, Дороти (Dorothee Gerken) 218, 222, 224
 Герман, монах (monk German) 127, 128
 Гермер, Стефан (Stephan Germer) 219
 Гецан, Вилко (Vilko Gecan) 300
 Главаш, Томислав (Tomislav Glavaš) 143
 Глигоријевић Максимовић, Мирјана (Mirjana Gligorijević Maksimović) 72
 Глишић, Ива С. (Iva S. Glišić) **303–316**
 Гоген, Пол (Paul Gauguin) 300
 Гогољ, Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гоголь / Nikolai Vasilievich Gogol) 307, 308
 Гоја, Франсиско Хосе де (Francisco Jose de Goya) 296
 Голац, Андријана И. (Andrijana I. Golac) **127–142**
 Голубијас, Георге (Γιώργος Γκολομπιάς / George Golobias) 140
 Гомбрич, Ернст Х. (Ernst H. Gombrich) 26–28
 Гончарова, Наталија Сергејевна (Наталья Сергеевна Гончарова / Natalia Sergeevna Goncharova) 303, 311
 Гордић, Гордана (Gordana Gordić) 229, 237
 Горки, Максим (Максим Горький / Maxim Gorky) 309
 Гошев, Иван (Ivan Goshev) 197

Грабар, Андре (André Grabar) 116, 183, 185
 Грабар, Емануил (Emmanuil Grabar) 327
 Грабар, Игор Емануилович (Игор Э. Грабарь / Igor E. Grabar) 327–329
 Грабар, Олег (Oleg Grabar) 26, 27, 31, 36
 Грдан, Винко (Vinko Grdan) 296, 298, 299
 Греко, ел (El Greco) 296
 Гренхалг, Мајкл (Michael Greenhalgh) 19
 Григорије Богослов (Gregory of Nazianzus) 48, 49
 Григорјан, Наташа (Natasha Grigorian) 218–224, 226
 Гризар, Хартман (Hartmann Grisar) 319
 Грин, Кристофер (Christopher Green) 295, 299
 Гринајсен, Владимир де (Vladimir de Grinajsen) 321
 Гринслејд, Сјамон (Simon Greenslade) 64
 Грозданов, Цветан (Cvetan Grozdanov) 72, 116, 117
 Грујић, Јеврем (Jevrem Grujić) 233
 Гудмен, Нелсон (Neslon Goodman) 45

Д’Есте, Изабела (Isabella d’Este) 330–332
 Дабовић, Инокентије (Inokentije Dabović) 181, 185
 Давидов, Динко (Dinko Davidov) 157, 184, 190, 197
 Дамјан (Damjan), писац 80
 Дамјан (Damjan), син Јована Оливера 119
 Дамјанов, Андреја (Андреја Дамјанов) 335
 Дамо, Дорка (Dorka Damo) 141
 Дан, Арчибалд (Archibald Dunn) 64
 Данило II (Danilo II), архиепископ 85
 Даница (Danica), ктиорка 112
 Данкан, Аластер (Alastair Duncan) 27, 31
 Данте Алигијери (Dante Alighieri) 218
 Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) 297
 Дастур, А. (A. Dastur) 281
 Дауден, Кен (Ken Dowden) 132
 Дауни, Гленвил (Glanville Downey) 38
 Даутовић, Вук Ф. (Vuk F. Dautović) **189–204**
 Дворниковић, Владимир (Vladimir Dvorniković) 258
 Дедић Никитовић, Мирјана (Mirjana Dedić Nikitović) 233
 Дејан (Dejan), војвода 105, 106
 Дејан Мањак (Dejan Manjak), војвода 106
 Дејвидсон, Хилда Р. Елис (Hilda R. Ellis Davidson) 206
 Дејвис, Џон (Jon Davies) 17
 Дејл, Томас (Thomas Dale) 63
 Делаacroa, Ежен (Eugène Delacroix) 300
 Дензеј, Никола (Nicola Denzey) 18, 20, 21
 Дер Матосјан, Бедрок (Bedros der Matosyan) 325
 Димитрије (Dimitrije), сликар 85
 Димитрије Даскал (Dimitrije Daskal) 168, 169, 183, 186
 Димитријевић, Рафаило (Rafailo Dimitrijević) 168
 Димитријевић, Сава (Sava Dimitrijević) 270
 Димитријевић, Стеван М. (Stevan M. Dimitrijević) 189, 190

Димитров, Димитар (Димитър Димитров / Dimit'r Di-
 mitrov) 19
 Димић, Љубодраг (Ljubodrag Dimić) 250
 Динић, Михаило (Mihailo Dinić) 143, 144, 148
 Динк, Хрант (Hrant Dink) 325
 Диодор (Diodorus) 41
 Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer) 226
 Диро, Пол (Paul Duro) 218, 219
 Дишен, Луис (Louis Duchain) 319
 Дмитар (Dmitar), ктитор 112
 Дмитревски, Иван Иванович (Иван Иванович Дми-
 тревский / Ivan Dmitrevsky) 191, 198, 199
 Долинар, Лојзе (Lojze Dolinar) 261
 Донат (Donatus), епископ 63
 Донки, Мартин (Martin Donkie) 217
 Достојевски, Фјодор Михайлович (Фёдор Михайлович
 Достоевский / Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky) 308
 Драгомановић, Александар (Aleksandar Dragomanović)
 342
 Драгутин Немањић (Dragutin Nemanjić), краљ 85
 Дулибић, Франо (Frano Dulibić) 296
 Дунбабин, Кетрин М. Д. (Katherine M. D. Dunbabin)
 18, 20, 29
 Дуран Кремер, Марија де Хесус (Maria de Jesus Duran
 Kremer) 17
 Душан / Стефан Урош IV Душан Немањић (Dušan),
 краљ и цар 103–126
 Душанић, Светозар (Svetozar Dušanić) 190
 Ђиларди, Доменико (Domenico Gilardi) 328
 Ђокић, Владан (Vladan Đokić) 38
 Ђорђевић, Властимир (Vlastimir Đorđević) 257
 Ђорђевић, Драгутин (Dragutin Đorđević) 271
 Ђорђевић, Иван М. (Ivan M. Đorđević) 72–74, 76, 78,
 82, 103–107, 110, 112, 115, 117, 121–123
 Ђорђевић, Тихомир Р. (Tihomir R. Đorđević) 207
 Ђукановић, Дубравка (Dubravka Đukanović) 333–334
 Ђурић, Војислав Ј. (Vojislav J. Đurić) 94, 105, 114, 128,
 129, 135, 136, 138, 148
 Ђурић, Иван (Ivan Đurić) 56, 64
 Ђурић, Срђан (Srđan Đurić) 14, 15, 18, 19
 Ђурић Замоло, Дивна (Divna Đurić Zamolo) 229, 232–
 234, 237, 238, 268
 Ђуришић, Дарко (Darko Đurišić) 169
 Евменије (Evmenije), епископ гортински 77
 Евтушенко, Марина Маевна (Marina Maevna Evtu-
 shenko) 191
 Егелхаф, Улрике (Ulrike Egelhaaf) 38
 Ел Баладуре (Al-Balādhurī) 64
 Елијаде, Мирче (Mircea Eliade) 26
 Елијус, Теон (Αἰλιος Θεων / Aelius Théon) 38

Елснер, Јас (Jaś Elsner) 13, 14, 18, 21, 22, 28–30
 Епштајн, Мајкл Марк (Michael Marc Epstein) 29
 Еразмо Ротердамски (Erasmus Roterodamus) 251
 Ерделјан, Јелена Б. (Jelena B. Erdeljan) 28, 31, **93–102**
 Еузебије (Eusebius) 48
 Еуфемие (Euphemian), војвода 134

Жанере, Шарл Едуар (Charles-Edouard Jeanneret) 297
 Жарков, Мирослава (Miroslava Žarkov) 167–169, 171, 172
 Женарју Рајовић, Ивана (Ivana Ženarju Rajović) 196, 243
 Живковић, Бранислав (Branislav Živković) 73, 74, 76,
 77, 79
 Живковић, Валентина (Valentina Živković) 56, 59
 Живковић, Нада (Nada Živković) 243, 246
 Живковић, Тибор (Tibor Živković) 65
 Живојиновић, Драгољуб (Dragoljub Živojinović) 257
 Жулијан, Филип (Philippe Jullian) 218, 223
 Жунић, Ален (Alen Žunić) 341–344

Заделер, Егедиј (Aegidius Sadeler) 252
 Зајцев, Јевгеније А. (Евгений А. Зайцев / Evgeny A.
 Zaitsev) 28, 30
 Замаровски, Војтјех (Vojtjeh Zamarovski) 206
 Зарић, Радојка (Radojka Zarić) 72
 Захарин, Григориј (Grigory Zakhar'in) 328
 Зебић, Тијана (Tijana Zebić) 153, 154
 Зечевић, Слободан (Slobodan Zečević) 207
 Змејановића, Гаврило (Gavrilо Zmejanović) 200
 Зорнија, Мери (Meri Zornija) 56, 59, 60, 63

Иванович, Дементиј (Dementy Ivanovich) 329
 Иванчевић, Светлана (Svetlana Ivančević) 233
 Ивковић, Зорица (Zorica Ivković) 128, 129
 Игњатовић, Александар (Aleksandar Ignjatović) 245,
 246, 250, 258
 Илијевски, Александра (Aleksandra Ilijevski) 335
 Илић, Милан К. (Milan K. Ilić) 233
 Имерзел, Мат (Maat Immerzeel) 153, 155, 158, 162
 Индикаш, Зехре (Zühre İndirkaş) 226
 Ираклије (Ἰράκλειος/Iraklios), византијски цар 95
 Исидор Севилски (Isidorus Hispalensis) 30
 Истмонд, Ентони (Anthony Eastmond) 94
 Ишов, Захар (Zakhar Ishov) 313

Јадрејковић, Добриња / новгородски архиепископ
 Антоније (Dobrinja Jadrejković / Antonije, archbishop
 of Novgorod) 134
 Јакоби, Мориз Херман фон (Moritz Hermann von Jacobi)
 193
 Јаковљевић, Зоран (Zoran Jakovljević) 234
 Јакшић, Никола (Nikola Jakšić) 59
 Јануарије (Januarije), епископа Беневента 77

- Јанц, Загорка (Zagorka Janc) 190, 209
 Јевсевије Памфил (Evseviје Pamfil) 47, 48
 Јевстатије I (Jevstatije I), архиепископ 85
 Јевстатије Солунски (Εὐστάθιος Θεσσαλονίκης / Eustathios of Thessalonike) 95
 Јевтовић, Мила (Mila Jevtović) 210
 Јездимировић, Зоран (Zoran Jezdimirović) 262
 Јелена (Flavia Iulia Helena), царица, мајка Константина Великог 106, 124, 138
 Јелена (Jelena), жена краља и цара Душана 103, 105–124, 126
 Јелена Анжујска (Helen of Anjou) 85, 324
 Јелић, Војислав (Vojislav Jelić) 38
 Јенсен, Маргарет Робин (Margaret Robin Jensen) 29
 Јоаникије (Joanikije), српски патријарх 104
 Јован (Jovan), епископ которски 63, 65
 Јован (Jovan), монах 107
 Јован, сликар (Jovan, the painter) 128
 Јован Богослов (Jovan Bogoslov), свети 84
 Јован Владимир (Jovan Vladimir), владар и светац 85
 Јован Драгушин (Jovan Dragušin) 115
 Јован Оливер (Jovan Oliver), деспот 104, 117, 119, 120
 Јован Палеолог (John Palaiologos), византијски цар 323
 Јован Рилски (Jovan Rilski), свети 85
 Јован Урош Немањић (Jovan), цар 104
 Јовановић, Анастас (Anastas Jovanović) 211
 Јовановић, Васа (Vasa Jovanović) 233
 Јовановић, Ђорђе (Đorde Jovanović) 210, 211
 Јовановић, Константин (Konstantin Jovanović) 232
 Јовановић, Миодраг (Miodrag Jovanović) 183, 184, 199, 200
 Јовановић, Михаило (Mihailo Jovanović) 189–204
 Јовановић, Паја (Paја Jovanović) 200, 211, 253, 254
 Јовановић, Петар (Petar Jovanović) 189
 Јовановић, Светозар (Svetozar Jovanović) 237
 Јовановић, Томислав (Tomislav Jovanović) 133
 Јовановић, Трифун (Trifun Jovanović) 237
 Јовановић Шапчанин, Јован Ж. (Jovan Ž. Jovanović Šapčanin) 232
 Јосиф (Josif), егзарх 197
 Јосиф Флавије (Flavius Iosephus) 42, 52
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 28
 Јусов, Иван Е. (Иван Е. Юсов / Ivan E. Yusov) 184, 185
 Јустинијан I (Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus), цар 49, 50, 96
 Кабиљо Шутић, Симха (Simha Kabiljo Šutić) 38
 Кадас, Сотирис (Σωτήρης Καδας / Sotiris Kadas) 153, 155
 Кадијевић, Александар Ђ. (Aleksandar Đ. Kadijević) 199, 230–232, **243–248**, 251, 335, 337, **345–346**
 Каждан, Александар Петрович (Alexander P. Kazhdan) 15, 26
 Кајмаковић, Здравко (Zdravko Kajmaković) 110–112, 152, 156
 Калдер, Вилијам М. (William M. Calder) 42
 Кандеа, Вирџил (Virgil Candea) 155
 Капетановић, Милан (Milan Kapetanović) 336
 Капецис, Екатерини (Ekaterini Kepetzis) 217–219
 Карађорђе (Karadorde) 254
 Карађорђевић, династија 249, 250, 253–255
 Карађорђевић, Ђорђе (Đorde Karadordević) 253, 254
 Карач, Златко (Zlatko Karač) 341–344
 Караџић, Вук Стефановић (Vuk Stefanović Karadžić) 206, 207, 295
 Кардучи, Рафаел (Rafael Carducci) 319
 Кароли, Мартина (Martina Caroli) 61, 62
 Касиодор (Cassiodorus) 30
 Катић, Марко Ж. (Marko Ž. Katić) **151–165**, **325–326**
 Каузларић, Младен (Mladen Kauzlarić) 341
 Каулинг, Елизабет (Elizabeth Cowling) 299
 Кашанин, Милан (Milan Kašanin) 94, 121
 Кеблер, Ива (Iva Körbler) 341–344
 Келер, Улрих (Ulrich Keller) 251
 Керу Рид, Џереми (Jeremy Carew-Reid) 289
 Кесић Ристић, Сања (Sanja Kesić Ristić) 72–74, 76, 78, 82
 Кеслер, Херберт Л. (Herbert L. Kessler) 31
 Кимон, Франц (Franz Cumont) 13
 Кинцл, Бранко (Branko Kincl) 341–344
 Кирхер, Атаназијус (Athanasius Kircher) 40
 Кицингер, Ернст (Ernst Kitzinger) 29
 Клајн Александар (Alexander Klein) 328
 Клеут, Иван (Ivan Kleut) 232
 Клименко, Јулија (Юлия Клименко / Yulia Klimentko) 327–329
 Климент Александријски (Clement of Alexandria), свети 46
 Климент Охридски (Clement of Ohrid), свети 186
 Коваљевски, Ђорђе Павлович (Đorde Pavlović Kovaļjevski) 271
 Ковачевић, Јован (Jovan Kovačević) 56
 Кол, Хуберт (Hubertus Kohle) 218, 219
 Колијер, Питер (Peter Collier) 267
 Колонитски, Борис (Boris Kolonitskii) 313
 Комар, Горан Ж. (Goran Ž. Komar) **143–150**
 Коматина, Ивана (Ivana Komatina) 65
 Коматина, Предраг (Predrag Komatina) 55
 Кондаков, Никодим П. (Nikodim P. Kondakov) 112, 183
 Константин Велики (Constantine I / Constantine the Great / Constantinus Magnus), цар 17, 95, 106, 120, 122, 124, 131, 138, 139
 Константин Порфирогенит (Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος / Constantine Porphyrogennetos) 55, 63, 64, 70
 Копрчина, Аријана (Arijana Koprčina) 193
 Кораћ, Војислав (Vojislav Korač) 94

Коруновић, Момир (Momir Korunović) 246, 336
 Косача (Kosača), породица 148
 Косински, Дороти М. (Dorothy M. Kosinski) 221
 Костић, Михајло (Mihajlo Kostić) 238
 Коцонис, Џон (John Cotsonis) 95
 Крајко (Krajkо), син Јована Оливера 119
 Краснов, Николај (Nikolaj Krasnov) 336
 Кресојевић, Милорад (Milorad Krasojević) 276
 Краут, Вања (Vanja Kraut) 190, 211
 Крашевац, Ирена (Irena Kraševac) 217, 218
 Кремер, Марија де Хесус (Maria de Jesus Duran Kremer) 29
 Крклец, Густав (Gustav Krklec) 294
 Крлежа, Мирослав (Miroslav Krleža) 294, 297, 298, 300
 Кројц, Барбара М. (Barbara M. Kreutz) 64
 Крстић, Бранко (Branko Krstić) 336
 Крстић, Петар (Petar Krstić) 336
 Крстовић, Милутин (Milutin Krstović) 107
 Крум, бугарски кан (bulgarian khan Krum) 130
 Кук, Питер (Peter Cooke) 218, 221, 222
 Кулишић, Шпиро (Špiro Kulišić) 207
 Кулунџић, Јосип (Josip Kulundžić) 300
 Кулић, Тодор (Todor Kuljić) 250
 Кумарасвами, Ананда К. (Ananda K. Coomaraswamy) 26, 27
 Кун, Томас (Thomas Kuhn) 57
 Кунчевић, Ловро (Lovro Kunčević) 56
 Куртовић, Есад (Esad Kurtović) 149
 Куртпоиџан, Мајкл (Michael Koortboijan) 20
 Кусовац, Блажо (Blažo Kusovac) 167–180
 Кусовац, Никола (Nikola Kusovac) 211

 Ла Рока, Кристина (Christina La Rocca) 60
 Лав (Leo), свештеник из Тура 62
 Лав I (Leo I), цар 183, 184
 Лав VI Мудри (Λέων ΣΤ' ὁ Σοφός / Leo VI the Wise) 65, 134
 Ладнер, Герхарт Б. (Gerhart B. Ladner) 29
 Ладовић, Јожа (Joža Ladović) 300
 Лазар Хребелјановић (Lazar Hrebjeljanović), кнез 110
 Лазаревић, Димитрије (Dimitrije Lazarević) 237
 Лазаревић, Живота (Života Lazarević) 237
 Лазић, Тања (Tanja Lazić) 250, 262
 Лазовић, Алексије (Aleksije Lazović) 181
 Лазовић, Симеон (Simeon Lazović) 181, 182, 188
 Ларионов, Михаил Фјодорович (Михаил Фёдорович Ларионов / Mikhail Fyodorovich Larionov) 303, 310, 311
 Латоуд, Дејвид Р. П. (David R. P. Lathoud) 184, 186
 Ле (Nhà Hậu Lê), династија 284
 Ле Гоф, Жак (Jacques Le Goff) 55
 Ле Корбизје (Le Corbusier) 25, 47

Лебед (Lebed), литограф 197, 198
 Леви, Исаак (Isaac Levy) 232
 Легран, Николас (Nicolas Legrand) 328, 329
 Ледел, Хенри Џорџ (Henry George Liddell) 38
 Леже, Луј (Louis Leger) 206
 Лењин, Владимир Ильич Уљанов (Владимир Ильич Уљанов Ленин / Vladimir Ilyich Ulyanov Lenin) 297, 313
 Лернер, Владимир (Vladimir Lerner) 308
 Лефевр, Анри (Henri Lefevbre) 98, 229
 Либенберг, Елри (Elri Liebenberg) 267
 Лидов, Алексеј М. (Alexei M. Lidov) 183
 Липка, Мајкл (Michael Lipka) 21
 Лифшиц, Фелис (Felice Lifshitz) 62
 Личина, Светислав (Svetislav Ličina) 247
 Ложје, Марк Антоан (Marc-Antoine Laugier) 25
 Ломброзо, Чезаре (Cesare Lombroso) 308
 Лончар, Миленко (Milenko Lončar) 56, 59–61, 63
 Лоренц, Катарина (Katharina Lorenz) 15
 Лос, Адолф (Adolf Loos) 25, 26, 36
 Лоски, Владимир (Vladimir Lossky) 46, 47
 Лот, Андре (Andre Lhote) 294, 300
 Лубарда, Петар (Petar Lubarda) 167
 Лукијан (Lucian) 42, 44, 45
 Лупис, Виниције Б. (Vinicije B. Lupis) 65

 Љубић, Шиме (Šime Ljubić) 59

 Магаш, Борис (Boris Magaš) 342
 Магвајер, Јунис (Eunice Maguire) 31
 Магвајер, Хенри (Henry Maguire) 28, 31
 Магдалино, Пол (Paul Magdalino) 50
 Магловски, Јанко (Janko Maglovski) 97, 98
 Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский / Vladimir Vladimirovich Mayakovsky) 311
 Мајлс, Маргарет (Margaret Miles) 29
 Мајнاردус, Ото Ф. А. (Otto F. A. Meinardus) 151
 Мајсторовић, Милица (Milica Majstorović) 235
 Макгинис, Патрик (Patrick McGuinness) 218, 219
 Мако, Владимир (Vladimir Mako) 48
 Макормик, Мајкл (Michael McCormick) 63
 Макридес, Рут (Ruth Macrides) 50
 Максимилијан I (Emperor Maximilian I), цар 252
 Максимовић, Бранко (Branko Maksimović) 236, 268
 Максимовић, Јованка (Jovanka Maksimović) 56, 62, 94
 Максимович, Всеволод (Vsevolod Maksimovich) 303, 304, 309
 Максић, Снежана (Snežana Maksić) 231
 Макуљевић, Ненад (Nenad Makuljević) 151, 159, 190, 200, 205, 207, 211, 243, 251, 260
 Малековић, Владимир (Vladimir Maleković) 298

- Маневић, Зоран (Zoran Manević) 237, 239, 247
 Манојло I Комнин (Μανουήλ Α΄ Κομνηνός / Manouēl I Komnēnos), византијски цар 95
 Манојловић Пинтар, Олга (Olga Manojlović Pintar) 243, 245, 250, 261
 Манојловић Радојчић, Љиљана (Ljiljana Manojlović Radojčić) 72–74, 76, 78, 79
 Марасовић, Томислав (Tomislav Marasović) 60, 238
 Мареј, Чарлс (Charles Murray) 29
 Марена (Marena), властеоска породица 105
 Маретић, Томислав (Tomislav Maretić) 207
 Марија Ливорина (Marija Livorina), деспотица 115, 120, 121
 Марија Обреновић (Marija Obrenović), краљица 255
 Маријански Манојловић, Мирјана (Mirjana Marijanski Manojlović) 14, 15, 17, 18
 Маринети, Филипо Томасо (Filippo Tommaso Marinetti) 295, 309
 Марјановић, Весна (Vesna Marjanović) 255
 Марјановић, Лилијана М. (Lilijana M. Marjanović) 190
 Марјановић Вујовић, Гордана (Gordana Marjanović Vujić) 95
 Марјановић Душанић, Смиља (Smilja Marjanović Dušanić) 94
 Марко Аурелије (Marcus Aurelius) 43
 Марковић, Иван (Ivan Marković) 238, 335
 Марковић, Катарина (Katarina Marković) 206
 Марковић, Миодраг (Miodrag Marković) 137, 139
 Марковић, Недељко (Nedeljko Marković) 334
 Марковић, Петар (Petar Marković) 253
 Марковић, Славица (Slavica Marković) 341
 Марковић, Срђан (Srđan Marković) 338–340
 Марн Комић, Рената (Renata Marn Komić) 261
 Мартин (Martin), папа 77, 83
 Мартиндејл, Томас (Thomas Marthindale) 217, 219
 Мартиновић, Јован Ј. (Jovan J. Martinović) 57, 60
 Мару, Анри Ирен (Henri-Irénée Marrou) 39
 Матија II (Emperor Matthias II), цар 252
 Матисен, Роберт (Robert Mathiesen) 27
 Матић, Љиљана М. (Marina Lj. Matić) **181–188**
 Матју, Пјер Луј (Pierre-Louis Mathieu) 218, 220–226
 Мацура, Владимир (Vladimir Macura) 270, 276
 Мачакини, Карло (Carlo Maciachini) 335
 Мегвајер, Хенри (Henry Maguire) 49
 Медаковић, Дејан (Dejan Medaković) 157, 207
 Медичи, Франческо де (Francesco de Medici) 330–332
 Межински Миловановић, Јелена (Jelena Mežinski Milovanović) 196
 Мереник, Лидија (Lidija Merenik) 295
 Мереник, Софија В. (Sofija V. Merenik) **103–126**
 Месаровић, Коста (Kosta Mesarović) 231, 237
 Месаровић, Љубица (Ljubica Mesarović) 231
 Мештровић, Иван (Ivan Meštrović) 245, 246
 Миготи, Бранка (Branka Migotti) 59
 Мије, Габријел (Gabriel Millet) 320
 Мијовић, Ђорђе (Đorđe Mijović) 238
 Мијовић, Павле (Pavle Mijović) 71–73, 75–79, 82, 84, 85, 135, 136
 Миковић, Дионисије (Dionisiје Miković) 181
 Милан Обреновић (Milan Obrenović), краљ 230
 Милановић, Олга (Olga Milovanović) 211
 Милашиновић Марић, Дијана (Dijana Milašinović Marić) 247
 Милер, Мартин А. (Martin A. Miller) 308
 Милетић, Нада (Nada Miletić) 136
 Милетић Абрамковић, Љиљана (Ljiljana Miletić Abramović) 237
 Милеуснић, Слободан (Slobodan Mileusnić) 190
 Милин, Милена (Milena Milin) 21
 Милица (Milica), жена кнеза Лазара 110
 Миличић, Илија (Ilija Miličić) 235
 Милорадовић, Кристина (Kristina Miloradović) 85
 Милосављевић Аулт, Ангелина (Angelina Milosavljević Ault) 330–332
 Милошевић, Емица (Emica Milošević) 253
 Милутин Немањић (Milutin Nemanjić), краљ 72, 85, 86, 99, 103, 107–109, 112
 Милутиновић, Драгутин (Dragutin Milutinović) 200
 Миљковић, Бојан (Bojan Miljković) 324
 Миње, Жак Пол (Jacques Paul Migne) 46, 47
 Мирковић, Лазар (Lazar Mirković) 85
 Мисливец, Јосеф (Josef Myslivec) 184, 185
 Митиг, Ханст Ерст (Hanst-Ernst Mittag) 251
 Митревски, Никола (Nikola Mitrevski) 130
 Митровић, Гордана (Gordana Mitrović) 238
 Митровић, Добра (Dobra Mitrović) 270
 Михаило Обреновић (Mihailo Obrenović), кнез 251
 Михаиловић Шипли, М. (M. Mihailović Shipley) 324
 Михајло Палеолог (Michael Palaiologos), византијски цар 323
 Михајлов, Бућа (Buća Mihajlov) 59, 69
 Михајлов, Саша (Saša Mihajlov) 232
 Мичел, Вилијам (William Mitcell) 100
 Мишић, Снежана (Snezana Mišić) 143, 210
 Молијар, М. (M. Molliard) 291
 Молхолт, Ребека (Rebecca Molholt) 19
 Монтефелтро, Федерико да (Federico da Montefeltro) 251, 330–332
 Монтиљо, Силвија (Silvia Montiglio) 41
 Моравчик, Ђула (Gyula Moravcsik) 64
 Морган, Жил (Giles Morgan) 252
 Морин, Керол (Carroll Maureen) 18, 20
 Морисеј, Луиза (Louise Morrissey) 305
 Моро, Гистав (Gustave Moreau) 217–228

Мркић, Весна (Vesna Mrkić) 238
 Мрчић, Иван (Ivan Mrčić) 147
 Муџаџић, Омер (Omer Mujadžić) 296
 Мунди, Џенифер (Jennifer Mundy) 299
 Муњоз, Антонио (Antonio Muñoz) 320
 Мусолини, Бенито (Benito Mussolini) 320
 Мутафов, Емануел (Emanuel Moutafov) 162
 Муха, Алфонс (Alfons Mucha) 209, 212

 Најдхарт, Велимир (Velimir Neidhardt) 343
 Наполеон Бонапарта (Napoleon I Bonaparte) 252
 Нардо, Дон (Don Nardo) 15, 19
 Насар, Мухамед (Mohammad Nassar) 29
 Наталија Обреновић (Natalija Obrenović), краљица 231
 Наумовић, Слободан (Slobodan Naumović) 294
 Нгуен Хаи Лонг (Nguyễn Hải Long) 290, 291
 Неволе, Јан (Jan Nevole) 238
 Недић, Светлана В. (Svetlana V. Nedić) 232–235, 238, 270, 273
 Немањић, династија (Nemanjić dynasty) 103–126, 209, 212, 215
 Нерсесијан, Сирарпије дер (Sirarpie der Nersessian) 185
 Несторовић, Богдан (Bogdan Nestorović) 232, 233, 235–238
 Несторовић, Никола (Nikola Nestorović) 229, 234
 Нијавис, Павлос (Pavlos Niavis) 65
 Никић, Љубомир (Ljubomir Nikić) 232
 Никодим (Nikodim), архиепископ 80, 85, 130, 134
 Николаева, Светлана Георгијевна (Svetlana Georgievna Nikolaeva) 191, 193
 Николај I (Николай I Павлович), император 191
 Николић, Јована М. (Jovana M. Nikolić) **217–228**
 Нићифор I (Nikephoros I), византијски цар 130
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 225, 309
 Нишизава, Шури (Shunri Nishizawa) 286, 287
 Новаковић, Доситеј (Dositej Novaković) 189
 Новаковић, Стојан (Stojan Novaković) 58
 Новина, Аријана (Arijana Novina) 294
 Нодило, Натко (Natko Nodilo) 207, 210, 212
 Нојбергер, Џоун (Joan Neuberger) 311
 Нок, Артур Д. (Arthur D. Nock) 13
 Нол, Карл (Karl Knol) 233
 Нон (Nonnus), писац 20, 21
 Нора, Пјер (Pierre Nora) 57
 Нордо, Макс (Max Nordau) 308
 Нордоберт (Nordobert), епископ лионски 62

 Њуби, Захра (Zahra Newby) 13, 15, 17, 18, 44

 Обрадовић, Доситеј (Dositej Obradović) 254
 Обрадовић, Јован И. (Jovan I. Obradović) 271–273, 275, 276

Обреновић, Виолета (Violeta Obrenović) 231
 Овадејах, Ашер (Asher Ovadijah) 29
 Овидије (Publius Ovidius Naso / Ovid) 15, 19, 218
 Овит, Џорџ Ј. (George Jr. Ovitt) 30
 Озенфан, Амеде (Amedee Ozenfant) 297
 Олсхаузен, Екарт (Eckart Olshausen) 38
 Онуфрије Аргитис (Onuphrios Argitis), сликар 127–129, 132, 138–140, 142
 Орловић, Сњежана (Snježana Orlović) 184
 Остојић, Помоћан (Pomoćan Ostojić) 146
 Острогорски, Георгије (Georgije Ostrogorski) 130
 Очак, Иван (Ivan Očak) 294
 Ошински, Сара (Sara Oshinsky) 25

 Павле Силентијарије (Paolo Silenziario) 37, 50
 Павловић (Pavlović), породица 148
 Павловић, Драгана С. (Dragana S. Pavlović) 115, 137
 Пајевић, Бора (Bora Pajević) 270
 Палеолог (Παλαεολόγος/Paleolog), династија 71, 86, 118, 322
 Палковљевић Бугарски, Тијана (Tijana Palkovljević Bугарски) 168, 169, 171, 172
 Паперно, Ирина (Irina Paperno) 304, 308, 309
 Парласка, Клаус (Klaus Parlasca) 29
 Парпола, Симо (Simo Parpola) 98
 Паскали, Ђорџо (Giorgio Pasquali) 38
 Паузанова, Викторија (Викторија Паузанова / Viktorija Pauzanova) 149
 Паусанија (Παυσανίας/Pausanias) 42, 45, 46, 52
 Пахон Лејра, Ирене (Irene Pajón Leyra) 39
 Певснер, Николаус (Nikolaus Pevsner) 217, 218
 Пелеканидис, Стилијану (Στυλιανού Πελεκανιδης) 135
 Пелтома, Лина Мери (Leena Mari Peltomaa) 95
 Пери, Кенет (Kenneth Parry) 95
 Перић, Јефта (Jefta Perić) 295
 Перно, Лорен (Laurent Pernot) 43
 Петар I Карађорђевић (Petar I Karadordević), краљ 249–266
 Петар Брајан (Petar Brajan), жупан 107, 110
 Петар Коришки (Petar Koriški), свети 85
 Петковић, Владимир Р. (Vladimir R. Petković) 73, 78, 79, 231
 Петковић, Софија (Sofija Petković) 22
 Петковић, Сретен (Sreten Petković) 153, 183
 Петрановић, Герасим (Gerasim Petranović) 186
 Петрије, Флиндерс В. М. (Flinders W. M. Petrie) 29
 Петровић, В. Ђ. (V. Ђ. Petrović) 208, 215
 Петровић, Иванка (Ivanka Petrović) 57
 Петровић, Илија (Ilija Petrović) 255
 Петровић, Петар (Petar Petrović) 207
 Петровић, Растко (Rastko Petrović) 294
 Петровић, Сретен (Sreten Petrović) 207

- Пије IX (Pius IX), папа 319
 Пикар, Шарл Жилбер (Charles-Gilbert Picard) 29
 Пикасо, Пабло (Pablo Picasso) 299, 305–307
 Пићевић, Радич (Radič Pićević) 146
 Пјеракини, Лиса (Lisa Pieraccini) 130
 Плат, Верити (Verity Platt) 29
 Платон (Πλάτων/Plato) 30, 46, 47
 Плиније Старији (Gaius Plinius Secundus Maior / Plinius the Elder) 19
 Пљуханова, Марија (Мария Плюханова / Mariia Pliukhanova) 184–186
 Покрајац, Марија К. (Marija K. Pokrajac) **229–242**
 Попадић, Милан (Milan Popadić) 243
 Поповић, Даница (Danica Popović) 95
 Поповић, Ивана (Ivana Popović) 14
 Поповић, Јован Стерија (Jovan Sterija Popović) 211
 Поповић, Јустин (Justin Popović) 130, 131, 133, 134, 137
 Поповић, Неделјко (Nedeljko Popović) 184
 Поповић, Томо К. (Tomo K. Popović) 186
 Поповска Коробар, Викторија (Viktorija Popovska Korobar) 135–137
 Постружник, Отон (Oton Postružnik) 299
 Прванов, Синиша С. (Siniša S. Prvanov) **281–292**
 Предић, Миливој (Milivoj Predić) 255
 Прежан, Вивијен (Vivien Prigent) 65
 Прерадовић, Дубравка М. (Dubravka M. Preradović) **319–321**
 Прибил (Pribil), жупан 110
 Прибилша (Pribilša), жупан 147
 Пријатељ Павичић, Ивана (Ivana Prijatelj Pavičić) 59, 69
 Принцхорн, Ханс (Hans Prinzhorn) 308
 Проверо, Луиђи (Luigi Provero) 60
 Продић, Слободан (Slobodan Prodić) 198
 Прокопије (Procopius Caesariensis), свети 49, 50, 96
 Пророк, Вук (Vuk Prorok) 143
 Протић, Миодраг Б. (Miodrag B. Protić) 294, 295
 Протић, Стојан (Stojan Protić) 235
 Пурђић (Purčić), властела 144
 Путник Прица, Владана Б. (Vladana B. Putnik Prica) 245, **335–337**
 Пушић, Илија (Ilija Pušić) 57, 63
 Пхан Тхуенг Винх (Phan Quang Vinh) 291
 Рабанус, Маурус (Maurus Rhabanus) 31
 Раденковић, Љубинко (Ljubinko Radenković) 206
 Радин, Евгениј (Евгений Радин / Evgenii Radin) 308–311
 Радиновић, Павле (Pavle Radinović) 148
 Радић, Борис (Boris Radić) 236
 Радић, Јуро (Juro Radić) 343
 Радичевић, Бранко (Branko Radičević) 210
 Радојчић, Светозар (Svetozar Radojčić) 110, 112, 113, 119, 120, 123
 Радосалић, Стипко (Stipko Radosalić) 147
 Радослав Марена (Radoslav Marena) 105
 Радохнић, Павко (Pavko Radohnić) 146
 Радужко, Милан (Milan Radujko) 114
 Радуде (Radule), мајстор 169
 Радловић, Немања (Nemanja Radulović) 207
 Рајден, Ленарт (Lennart Rydén) 183, 185
 Рајц, Кристин (Christine Reitz) 38
 Рајчевић, Угљеша (Uglješa Rajčević) 190, 200, 244, 250, 259, 260
 Ракић, Зоран (Zoran Rakić) 153, 155, 158, 183
 Ракић, Светлана (Svetlana Rakić) 186
 Расел, Џејмс (James Russell) 31
 Раскин, Џон (John Ruskin) 27
 Расолкоска Николовска, Загорка (Zagorka Rasolkoska Nikolovska) 105, 106, 112–114, 123, 128–130, 140
 Растко Немањић / Свети Сава (Rastko Nemanjić) 85, 95, 107–109
 Рафаиловић, Василије (Vasilije Rafailović) 168, 174, 177
 Рафаиловић, Гаврило (Gavrilo Rafailović) 168
 Рафаиловић, Данило (Danilo Rafailović) 168
 Рафаиловић, Ђорђе/Георгије (Đorđe/George Rafailović) 167, 168, 172, 174, 176–179
 Рафаиловић, Петар (Petar Rafailović) 168
 Рафаиловић, Рафаило (Rafailo Rafailović) 168
 Рафаиловић, Христофор (Hristofor Rafailović) 167, 168, 173–179
 Рафајловић, Александар (Aleksandar Rafailović) 168
 Реберски, Иванка (Ivanka Reberski) 294, 298–300
 Рембрант, Харменсон ван Рајн (Harmenszoon van Rijn Rembrandt) 299
 Ренијери, Ирина (Irina Renieri) 325
 Рехав, Рубин (Rubin Rehav) 153, 155
 Римес, Шери Л. (Sherry L. Reames) 62
 Ристић, Андреј (Andrej Ristić) 233
 Ристић, Јован (Jovan Ristić) 252
 Рицвеј, Брунилде С. (Brunilde S. Ridgway) 131
 Рјепин, Иља Јефимович (Илья Ефимович Репин / Ilya Yefimovich Repin) 312
 Ркаловић, Симонида (Simonida Rkalović) 237
 Рогић, Драгана (Dragana Rogić) 20
 Розенберг, Александар (Alexander Rosenberg) 328
 Ројтерсверд, Патрик (Patrik Reuterswärd) 28
 Рокес, Денис (Denis Roques) 49
 Роси, Ђовани Батиста де (Giovanni Battista de Rossi) 319
 Ростовски, Димитрије (Dimitrije Rostovski) 185
 Ротер Благојевић, Мирјана З. (Mirjana Z. Roter Blagojević) 232, 233, 236, 237, **333–334**
 Рубенс, Петер Паул (Peter Paul Rubens) 299
 Руварац, Димитрије (Dimitrije Ruvarac) 183
 Руварац, Иларион (Ilarion Ruvarac) 209
 Ружичка, Камило (Kamilo Ruzička) 293–302

Сабах, Абдулмајед (Abdulmajeed Sabbagh) 29
 Сава I (Sava I), архиепископ вид. Растко Немањић
 Сава II (Sava II), архиепископ 85
 Сава, свети вид. Растко Немањић
 Саваитов, Павле (Павел Савваитов / Pavel Savvaitov) 134
 Савдан (Sawdan) 64
 Савић, Вељко (Veljko Savić) 237
 Савић, Виктор (Viktor Savić) 85
 Савић, Мирјана (Mirjana Savić) 190
 Савчић, Милош (Milos Savčić) 231–234, 237, 238
 Салмонд, Синтија (Cynthia Salmond) 191
 Самарцић, Ана М. (Ana M. Samardžić) **205–216**
 Самуило (Samuil) 59
 Санковић (Sanković), породица 148
 Санковић, Радич (Radič Sanković) 148
 Сапфо (Σαπφώ/ Sapphō) 221
 Саради, Хелен (Helen Saradi) 62
 Сас, Луј (Louis Sass) 308, 307
 Саулачић, Марија (Marija Saulačić) 57
 Сбутега, Антун (Antun Sbuteга) 57
 Сезан, Пол (Paul Cezanne) 296, 300
 Семечкин, П. П. (P. P. Semečkin) 190
 Семировић, Батрић (Batrić Semirović) 146
 Сервери, Хованес Амир (Hovanes Amir Serveri) 326
 Серјаков, Лаврентиј Авксентијевић (Лаврентий Авксентьевич Серяков / Lavrentij Avksent'evich Serjakov) 189, 193, 194, 196, 199, 200
 Серопијан, Саркис (Sarkis Seropyan) 325
 Сеферовић, Лазар (Lazar Seferović) 169
 Силаб (Silab), литограф 197, 198
 Силвер, Кенет (Kenneth Silver) 295, 299
 Силверман, Дебора Л. (Deborah L. Silverman) 304
 Симеон (Simeon), епископ јерусалимски 77
 Симеон (Simeon), патријарх трновски 104
 Симеон Метафраст (Symeon the Metaphrast), свети 57, 72
 Симеон Немања, свети вид. Стефан Немања
 Симеон Синиша / Симеон Урош Немањић (Simeon) 108
 Симић, Владимир (Vladimir Simić) 252
 Симић, Гордана (Gordana Simić) 72
 Симић, Ненад (Nenad Simić) 208
 Симоновић, Александар (Alexander Simonović) 238
 Синдик, Душан (Dušan Sindik) 57–60, 62, 69
 Сироткина, Ирина (Irina Sirotkina) 308
 Сисију, Јанис (Ιωαννῆς Σισίου) 140
 Сквajer, Чарлс (Charles Squier) 206
 Скот, Роберт (Robert Scott) 38
 Слијепчевић, Ђоко (Đoko Slijepčević) 189
 Смирнов, Д. (D. Smirnov) 190
 Смит, Кристин (Christine Smith) 48
 Смол, Адријан М. (Adrian M. Small) 27

Солнцев, Фјодор Григоријевић (Фёдор Григорьевич Солнцев / Fedor Grigorievich Solntsev) 189, 191, 193, 196, 197, 199, 200, 204
 Соломон (Solomon), цар 31, 99
 Софулис, Пананос (Pananos Sophoulis) 130, 131
 Спасић, Мата (Mata Spasić) 232
 Спасић, Ристо (Risto Spasić) 232
 Спаски, Сергеј, архиепископ (Сергий Спасский / archbishop Sergey Spassky) 130, 131, 134
 Спербер, Данијел (Daniel Sperber) 98
 Срејовић, Драгослав (Dragoslav Sreјović) 15, 130, 132, 206
 Станилов, Кирил (Kiril Stanilov) 270
 Станиукович Денисова, Јекатерина (Ekaterina Iu. Staniukovich-Denisova) **327–329**
 Станковић, Влада (Vlada Stanković) 95
 Станковић, Радета (Radeta Stanković) 261
 Стародубцев, Татјана А. (Tatjana A. Starodubcev) **71–92**
 Стевановић, Андра (Andra Stevanović) 231
 Стевовић, Иван Д. (Ivan D. Stevović) **55–70**
 Стедман, Филип (Philip Steadman) 238
 Стекер, Јерн (Jörn Staecker) 95
 Стерн, Хенри (Henri Stern) 29
 Стефан Дечански / Стефан Урош III Немањић (Stefan Dečanski) 85, 103, 104, 112, 118
 Стефан Лазаревић (Stefan Lazarević), син кнеза Лазара 110
 Стефан Немања (Stefan Nemanja) 85, 94–96, 99, 107–109, 209
 Стефан Немањић/Првовенчани (Stefan Nemanjić/Prvo-venčani), жупан 85
 Стефановић, Димитрије (Dimitrije Stefanović) 190
 Стефановић, Димитрије Е. (Dimitrije E. Stefanović) 80, 85
 Стефановић, Милорад (Milorad Stefanović) 234
 Стивенсон, Пол (Paul Stephenson) 130–132, 134, 139
 Стјепчевић, Иво (Ivo Stjepčević) 25, 55–61
 Стјуарт, Даглас (Douglas Stewart) 226
 Стојанов, Јури (Yuri Stoyanov) 95
 Стојановић, Светозар (Svetozar Stojanović) 232, 233
 Стојановић, Сретен (Sreten Stojanović) 257
 Стошић, Љиљана Н. (Ljiljana N. Stošić) **167–180**, 197, 199, 260
 Страбон (Στράβων/Strábōn) 41
 Струја (Struja), жена Петра Брајана 107, 109
 Ступар, Александра (Aleksandra Stupar) **345–346**
 Суботин Голубовић, Татјана (Tatjana Subotin Golubović) 80
 Суботић, Гoјко (Goјko Subotić) 72, 135, 136, 140, 190
 Табаковић, Иван (Ivan Tabaković) **293–302**
 Так, Стивен Л. (Steven L. Tuck) 133

- Таназевић, Бранко (Branko Tanazević) 231, 336
Тарасов, Е. (Е. Tarasov) 191
Тасева, Лора (Lora Taseva) 81
Твртко Котроманић (Tvrtko Kotromanić) 110, 144, 148
Тејлор, Најдел (Nigel Taylor) 270
Тексије, Шарл (Charles Texier) 44
Телеско, Вернер (Werner Telesko) 251, 252
Теодор Студит (Theodorus Studita), книжевник 95
Теодосије (Theodosius), цар 76
Теодосије (Theodosije), митрополит скопски 197
Терек Жолт Ђезе (Zsolt Gyözö Török) 267
Тиканен, Јохан Јаков (Johan Jakob Tikkanen) 320
Тимотијевић, Мирослав (Miroslav Timotijević) 181, 183, 190, 199, 209–211, 251, 254
Тодић, Бранислав (Branislav Todić) 71–79, 82, 85–87, 94, 128, 129, 135
Тодић, Миланка (Миланка Todić) 261
Тодоровић, Драгољуб (Dragoljub Todorović) 72
Тодоровић, Стева (Steva Todorović) 211
Тојнби, Џоцелин (Jocelyn Toynbee) 17, 20
Толстој, Лав (Лев Толстой / Leo Tolstoy) 307
Толстој, Светлана М. (Svetlana M. Tolstoj) 206
Тома Аквински, свети (St. Thomas Aquinas) 26
Томас, Едмунд (Edmund Thomas) 21
Томас, Џон (John Thomas) 100
Томић Ђурић, Марка (Marka Tomić Đurić) 73
Томовић, Гордана (Gordana Tomović) 57–60, 62, 69, 146, 147
Тонгерен, Луис ван (Louis van Tongeren) 96
Трајков, Јасмина (Jasmina Trajkov) 210
Трактенберг, Марви (Marvin Traktenberg) 230
Тран Тхи Нгу Нгон (Trần Thị Ngụ Ngôn) 290
Трговчевић, Љубинка (Ljubinka Trgovčević) 230
Тридголд, Ворен (Warren Treadgold) 65, 130
Трилинг, Џејмс (James Trilling) 25–28, 30, 31, 36
Трифун (Saint Tryphon), свети 55–57, 70
Трифуновић, Ђорђе (Đorđe Trifunović) 80, 81
Турина, Владимир (Vladimir Turina) 341
Туцић, Хајна (Hajna Tucić) 245, 246

Ћипранић, Милош М. (Miloš M. Ćipranić) 37–54
Ћирић, Јасмина С. (Jasmina S. Ćirić) 322–324
Ћирковић, Сима (Sima Ćirković) 58, 94, 148, 149
Ћорнаков, Димитар (Димитар Ћорнаков / Dimitar Ćorakov) 116, 117, 128, 129
Ћошковић, Пејо (Pejo Ćošković) 148, 149

Урош / Стефан Урош V Немањић (Uroš), краљ и цар 103–105, 107–119, 122–124, 126, 209

Фајн, Стивен (Steven Fine) 98
Фајџиз, Орландо (Orlando Figes) 305

Факос, Мишел (Michelle Facos) 218, 222, 225
Фантузи, Марко (Marco Fantuzzi) 38
Фараон, Кристофер А. (Christopher A. Faraone) 20, 21, 28
Фарел, Гавин Ф. (Gavin F. Farrell) 25
Фарлати, Даниеле (Daniele Farlatti) 59
Фердинанд I (Ferdinand I), цар 197
Ферјанчић, Божидар (Božidar Ferjančić) 64
Ферлуге, Јадран (Jadran Ferluga) 65
Филарет Гумилевски, архиепископ (archbishop Filaret Gumilevsky) 131
Фини, Корби Пол (Corby Paul Finney) 29
Флекнер, Уве (Uwe Fleckner) 262
Фоглер, Јован (Jovan Fogler) 237
Фосати, Гаспаре (Gaspere Fossati) 51
Фрејзер, Џејмс (James Frazer) 27
Фролов, Анатоли (Anatole Frolow) 95
Фругони, Кјара (Chiara Frugoni) 55
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 304, 308

Хабихт, Кристијан (Christian Habicht) 46
Хадријан (Hadrian), цар 17
Халдон, Џон (John Haldon) 130
Халивел, Стивен (Stephen Halliwell) 29
Халсберг, Гастон (Gaston Halsberghe) 17
Хамилтон, Брус (Bruce Hamilton) 95
Хамонд, Николас Г. Л. (Nicholas G. L. Hammond) 15, 20
Хан, Верена (Verena Han) 197
Ханзен, Теофил (Theophilus Hanzen) 235, 335
Харис, Џејсон Марк (Jason Marc Harris) 206
Харли, Брајан (Brian Harley) 267, 268
Хармс, Ерик (Erick Harms) 284
Хауард, Џереми (Jeremy Howard) 307, 312
Хацидакис, Манолис (Μανολής Χατζηδάκης / Manolis Hadzidakis) 155
Хацитрифонос, Евангелија (Ευαγγέλια Χατζητρυφώνος / Evangelia Hadjityrphonos) 153, 157
Хаџи Ђокић, Силвана (Silvana Hadži-Đokić) 159
Херберт, Џејмс Д. (James D. Herbert) 297
Хесиод (Ἡσίοδος/Hesiod) 221
Хилсдејл, Сесили Џ. (Cecily J. Hilsdale) 322–324
Хиројуки Оки (Hiroyuki Oki) 286, 289, 290
Хирт, Соња (Sonia Hirt) 270
Хлебњиков, Велимир (Велимир Хлебников / Velimir Khlebnikov) 303
Хобли, Брајан (Brian Hobley) 19
Ходинот, Ралф Ф. (Ralph F. Hoddinott) 19
Хозроје II (Khosrau II), персијски цар 137
Хол, Марсија Б. (Marcia B. Hall) 217, 218
Холвег, Армин (Armin Hohlweg) 38
Холије, Е. (E. Hollier) 252, 253
Хорикије (Choricus Gazaeus) 49

Хоџиз, Ричард (Richard Hodges) 64
Хранић, Сандаљ (Sandalj Hranić) 148, 149

Цаферис, Василиос (Vasilios Tzaferis) 157
Цветков, Игњатиј (Игнатиј Цвѣтковъ / Ignjatij Cvetkov) 197

Цветковски, Сашо (Sašo Cvetkovski) 72
Цвијетић, Мијајло (Mijajlo Cvijetić) 237
Цвијић, Јован (Jovan Cvijić) 258
Церанић, Милица (Milica Ceranić) 237
Цермановић Кузмановић, Александрина (Aleksandrina Cermanović Kuzmanović) 15, 130, 132, 206
Цинцар Костић, Биљана (Biljana Cincar Kostić) 190, 194, 199
Циронис, Ники (Niki Tsironis) 95
Цонић, Владимир (Vladimir Conić) 237
Црвенковић, Биљана (Biljana Crvenković) 254
Црнчић, Менци Клемент (Menci Klement Crnčić) 297

Чајкановић, Веселин (Veselin Čajkanović) 207
Чанак Медић, Милка (Milka Čanak Medić) 61, 71, 87, 94
Чихорић, Драган Д. (Dragan D. Čihorić) **293–302**
Чичикова, Марија (Мария Чичикова / Marija Čičikova) 19
Чкребић, Анка (Anka Čkrebić) 273
Чокревска Филип, Јасмина (Jasmina Čokrevska Filip) 196, 197

Чубрило, Јасмина (Jasmina Čubrilo) 258
Чубровић, Зорица (Zorica Čubrović) 55, 60

Џенкинс, Ромили (Romily Jenkins) 64

Шакота, Мирјана (Mirjana Šakota) 94
Шаулић, Јелена (Jelena Šaulić) 209
Шево, Љиљана (Ljiljana Ševo) 148
Шевченко, Ненси П. (Nancy P. Ševčenko) 185
Шегвић, Невен (Neven Šegvić) 341
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 206
Шене, Жан Клод (Jean-Claude Cheynet) 65
Шилинг, Брук (Brooke Shilling) 130–134, 139
Шимић, Антун Бранко (Antun Branko Šimić) 294, 300, 301
Ширле, Ингрид (Ingrid Schierle) 313
Шиф, Ричард (Richard Schiff) 300
Шкаламера, Жељко (Željko Škalamera) 274
Шмидихен, Едо (Edo Šmidihen) 342
Шовин, Пјер (Pierre Chuvин) 20, 21
Шорок, Роберт (Robert Shorrock) 20
Шорске, Карл Е. (Carl E. Schorske) 304
Шпехар, Олга З. (Olga Z. Špehar) **13–24**
Шпољар, Недјељко (Nedjeljko Špoljar) 344
Штајнберг, Марк (Mark Steinberg) 305, 308, 312
Шулард, Хауард Х. (Howard H. Scullard) 15, 20
Шчукин, Сергеј (Сергей Шукин / Sergei Shchukin) 305

Географски регистар

- Авала (Avala) 245
Азија (Asia) 281
Аја Софија (Hagia Sophia) 29, 31, 49–51, 323
Албанија (Albania) 116, 231
Александрија (Alexandria) 39, 82
Алжир (Algeria) 244
Амфиполис (Ἀμφίπολις/Amphipolis) 31
Анадолија (Asia Minor) 134, 325, 326
Антиохија (Antakya/Antioch) 31, 52
Апамеја (Apamea) 31
Апенинско полуострво (Penisola italiana) 64
Аргос (Ἄργος/Argos) 31
Атина (Ἀθήνα/Atina) 42, 45, 46, 52, 155, 157, 168, 170
Атос (Athos) вид. Света Гора
Аугзбург (Augsburg) 185
Аустрија (Österreich) 253, 333, 334
Аустроугарска (Austria-Hungary) 243, 273
Аустроугарско царство (Österreichisch-Ungarische Monarchie) 260
Африка (Africa) 63, 83

Бакар (Bakar) 294, 300
Балкан (Balkan) 170, 198, 200, 204, 320, 326
Баре (Bare) 144
Бари (Bari) 64, 70
Бачка Паланка (Bačka Palanka) 167–169
Беит Мери (Beit Méry) 31
Бејрут (Baḡūt) 155
Бела црква каранска (White Church of Karan) 103, 106–109, 112, 124, 126
Београд (Belgrade) 158, 176, 195, 196, 199, 208, 209, 229, 231, 235, 237, 238, 254, 267–280, 320, 330–332, 339, 335, 345–346
Берлин (Berlin) 238, 296
Беч (Vienna) 215, 230, 235, 275, 296, 299
Бешка (Beška) 13–24
Бијелина (Bijeljina) 156, 158, 249–266
Бијеначко брдо (Bijenačko brdo) 143, 145, 146

Билећа (Bileća) 146
Бјело Поље (Bjelo Polje) 188
Блиски исток (Near East) 151, 159
Богородичина црква (Church of Our Lady), у Добруну 103, 110, 126
Богородичина црква (Church of the Virgin), у Кучевишту 103, 105, 124
Богородичина црква (Church of the Virgin), у Липљану 103, 117, 119, 126
Богородичина црква (Church of the Virgin), у Студеници 93–102
Бока которска (Boka Kotorska) 169, 181, 184, 188
Босна (Bosnia) 145, 148, 149, 209
Босна и Херцеговина (Bosnia and Herzegovina) 150, 200, 204, 258, 259
Браићевићи (Braićevići) 146
Брач (Brač) 245
Брда (Brda) 144
Брегалница (Bregalnica) 245
Бубањ (Bubanj) 235, 245
Бугарска (Bulgaria) 204, 206
Будва (Budva) 64
Будимља (Budimlja) 72
Будимпешта (Budapest) 230
Букурешт (Bucureşti) 320
Бусовача (Busovača) 153, 154

Вавилон (Babylon) 52
Ваљево (Valjevo) 236
Вараждин (Varaždin) 294
Велетино (Veletino) 143
Велика црква манастира Савина (Great Church in Savina Monastery) 181, 182, 185, 188
Велика црква у Аја Софији (Great Church of Hagia Sophia) 29
Велики Устјуг (Veliki Ustjug) 185
Венеција (Venezia) 59
Венчац (Venčac) 245

Византија (Byzantium) 55, 103, 107, 117, 185, 295, 319, 320, 322–324, 335–337
 Вијетнам (Vietnam) 281–284, 286–290, 292
 Високо (Visoko) 159
 Витезда (Vitezda), бања 98
 Вишева (Viševa) 143, 150
 Влахернска црква / Богородичина црква у Цариграду (Saint Mary of Blachernae) 183
 Влаховићи (Vlahovići) 147
 Војводина (Vojvodina) 333–334
 Врановићи (Vranovići) 176
 Врање (Vranje) 195
 Врела (Vrela) 177

Газа (Gaza) 49
 Гатачка Површ (Gatačka Površ) 146, 147
 Гацко (Gacko) 146, 294
 Голубовци (Golubovci) 177
 Горажде (Goražde) 148
 Горње Ходово (Gornje Hodovo) 146
 Горње Храсно (Gornje Hrano) 146
 Горовићи (Gorovići) 177
 Градиште (Gradište), манастир 176
 Грачаница (Gračanica), манастир 72–75, 80, 82, 84–87
 Гротаферата (Grottaferrata) 320
 Грчка (Ελλάς/Grecce) 244, 248, 326

Да Нанг (Da Nang) 281, 290
 Дабар (Dabar) 146, 147
 Далмација (Dalmacia) 58, 63
 Дамаск (Damascus) 155
 Дафнусион (Daphnousion) 31
 Дерани (Derani) 146
 Дечани (Dečani), манастир 72, 73, 78, 80, 85–87
 Добрска (Dobrska) 172
 Добрун (Dobrun) 103, 110–112, 119, 124, 126, 197
 Додоши (Dodoši) 177
 Долгаец (Dolgaec) 136
 Долно Соње (Dolno Sonje) 197
 Донг Нај (Dong Nai) 287
 Доњи Милановац (Donji Milanovac) 230
 Дрезден (Dresden) 232, 296
 Друга Панонија (Pannonia Secunda), провинција 13, 21
 Дубочица (Dubočica), манастир код Пљеваља 169
 Дубровник (Dubrovnik) 56, 176, 209
 Дунав (Danube) 232, 270, 273
 Дупило (Dupilo) 177

Ћенова (Genoa) 323
 Ћеновићи (Đenovići) 176

Европа (Europe) 132, 217, 218, 229, 241, 251, 298, 306
 Егејско море (Aegean Sea) 42

Египат (Egypt) 39
 Епир (Ἠπειρος/Epirus) 137
 Естонија (Estonia) 303

Заблатак (Zablatak) 146
 Загора (Zagora) 176, 177
 Загорје (Zagorje) 143, 144, 148, 150
 Загреб (Zagreb) 59, 293, 294, 300, 302, 339, 341–344
 Задар (Zadar) 57, 65, 155
 Закинтос (Ζάκυνθος/Zacinto) 153
 Зебрњак (Zebrnjak) 245
 Зрењанин (Zrenjanin) / Велики Бечкерек 255
 Зрзе, манастир (Monastery of Zrze) 127–142

Инзбрук (Innsbruck) 319
 Истанбул (Istanbul) / Константинопољ / Цариград (Constantinople) 31, 51, 52, 59, 65, 81, 95, 131, 134, 157, 183, 200, 204, 323, 325–326
 Италија (Italy) 31, 243, 308, 319, 321, 331

Јадран (Adriatic) 55, 57, 61, 64, 65, 70
 Јајинци (Jajinci) 245
 Јапан (Japan) 223
 Јафа (Yāfā) 161
 Јерусалим (Jerusalem) 42, 48, 76, 87, 95, 99, 138, 151–153, 155, 157, 161, 162, 164, 323
 Јонија (Ionia) 42
 Јордан (Jordan) 153

Кадињача (Kadinjača) 245
 Кајмакчалан (Kajmakčalan) 245
 Калиновик (Kalinovik) 143–150
 Каран (Karan) 109, 124
 Келн (Köln) 274
 Кизик (Kizik) 52
 Кипар (Cyprus) 156
 Кнежин (Knežin) 72
 Кносос (Κνωσός/Knossos), археолошки локалитет 19
 Ковачи (Kovači) 177
 Кокорина (Kokorina) 147
 Константинопољ (Constantinople) вид. Истанбул
 Копривница (Koprivnica) 294
 Коринт (Corinth) 42
 Косово (Kosovo) 155, 270, 320, 339
 Косовска Митровица (Kosovska Mitrovica) 338–340
 Котор (Kotor) 55–70, 169
 Краљевина Југославија (Kingdom of Yugoslavia) 246, 250, 258, 265
 Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes) 231
 Краљевина Србија (Kingdom of Serbia) 235, 246, 336
 Краљево (Kraljevo) 245

- Кримовице (Krimovice) 177
 Крит (Κρήτη/Crete) 153
 Кртоле (Krtole) 177
 Крф (Κέρκυρα/Corfu) 231
 Кума (Κύμη/Cumae) 19
 Кутина (Kutina) 143
 Кучевиште (Kučevište) 103, 105, 124
- Лариса (Λάρισα/Larisa) 134
 Ластва (Lastva) 146
 Лесново (Lesново), манастир 103, 104, 116, 117, 119–121, 124, 126
 Либан (Lebanon) 155
 Ливно (Livno) 158
 Линкестис (Λυνkestis/Lynkestis) 31
 Липљан (Lipljan) 103, 117–119, 126
 Литванија (Lithuania) 323
 Ловћен (Lovćen) 245
 Лондон (London) 185
 Лос Анђелес (Los Angeles) 306
 Лука (Luka) 60
 Луштица (Luštica) 176
- Љубиње (Ljubinje) 146
 Љубљана (Ljubljana) 261, 339
 Љуботен (Ljuboten) 103, 112–114, 126
 Љусићи (Ljusići) 143, 144, 146, 147
 Љути Дол (Ljuti Dol) 147
- Мадрид (Madrid) 296
 Мађарска (Hungary) 333, 334
 Македонија (Macedonia) 140, 116, 196, 200, 204, 320
 Манастир Алаца (Aladzha Monastery), у Бугарској 159
 Манастир Бања (Banja Monastery), код Рисна 181
 Манастир Богородице Живоносног Источника на Патмосу 155
 Манастир Заова (Zaova Monastery), код Пожареваца 162
 Манастир Крупа (Krupa Monastery) 184
 Манастир Морача (Morača Monastery) 183
 Манастир Пива (Piva Monastery) 153
 Манастир Савина (Savina Monastery), у Боки которској 181–188
 Манастир Сайднаја (Saidnaya), у Сирији 153
 Манастир Св. Саве Освећеног (Manastir Svetog Save Osvećenog) 157, 161
 Манастир Сењурађ 184
 Манастир Филантропинон (Philantropinon Monastery) 137
 Манастир Часног крста (Monastery of the Cross) код Јерусалима 152, 157, 161
 Мантова (Mantova) 330, 331
 Марков манастир (Marko's Monastery) 73, 80, 85, 86
- Мачков камен (Mačkov kamen) 245
 Меконг (Mekong) 282
 Метеори (Meteora) 136
 Милано (Milan) 287
 Минхен (Munich/Munchen) 230, 231, 235, 296
 Монте Касино (Monte Cassino), манастир 64
 Морија (Morija) 99
 Морине (Morine) 143
 Москва (Moskva/Moscow) 184, 185, 191, 200, 303, 305, 311, 312, 323, 327–329
 Мостар (Mostar) 209
 Мртво море (Dead Sea) 1583
- Наљежићи (Nalježići) 174, 177
 Нарва (Narva) 303, 304
 Неа Анхилаос (Νέα Αγχίαλος / Nea Anchialos) 31
 Неготин (Negotin) 196, 204
 Немачка (Germany) 207, 230, 243, 308, 334
 Неретва (Neretva) 143, 145, 148
 Неум (Neum) 146
 Никољаци (Nikoljaci), манастир 81–84, 87
 Ница (Nice) 231
 Ниш (Niš) 235, 238
 Нишава (Nišava) 235
 Нови Сад (Novi Sad) 167, 208, 333–334
- Обаљ (Obalj) 143
 Оксфорд (Oxford) 155
 Опатија Светог Нила (Abbey de Saint Nil), у Гротафери 320
 Орвијето (Orvieto) 320
 Османска империја (Osmanlı İmparatorluğu) 260
 Охрид (Ohrid) 106, 123
 Очинићи (Očinići) 177
- Палестина (Palestine) 152, 155, 158
 Париз (Paris) 130, 218, 220, 222, 224, 231, 238, 258, 320
 Патмос (Πάτμος/Patmos) 155
 Пелиново (Pelinovo) 85, 177
 Пергам (Pérgamon) 42
 Персија (Persia) 138
 Петербург вид. Санкт Петербург
 Петровац (Petrovac) 177
 Петроград вид. Санкт Петербург
 Пећ (Peć) 80–85, 87, 136, 137, 339
 Пирот (Pilot) 153, 154, 156
 Писидија (Πισιδία/Pisidian) 31
 Плиска (Pliska/Plisca) 130, 137
 Пловдив (Plovdiv) 31, 162
 Пљевља (Pljevlja) 169
 Пожаревац (Požarevac) 162
 Покровска црква у Анхимову (Church in Anhimovo) 184

- Полошки (Pološki) 103, 115, 119, 124, 126
 Полтава (Poltava) 303, 304
 Праг (Prague) 230
 Прасквица (Praskvica), манастир 169
 Превлака (Prevlaka) 106
 Премилово Поље (Premilovo Polje) 147
 Преображењска црква у Велцисти (Metamorphoses church in Veltsista), у Епиру 137
 Призрен (Prizren) 208
 Пријевор (Prijevor) 146
 Прилеп (Prilep) 81, 85, 106, 127, 136, 142
 Пророкове баре (Prorokove bare) 144
 Протатон, манастир на Атосу (Protaton monastery of Mount Athos) 135
 Псача (Psača) 103, 122–124, 126
- Република Србија (Republic of Serbia) 246
 Република Српска (Republika Srpska) 197, 263
 Ресава (Resava) 72
 Рикачево (Rikačevo) 197
 Рим (Roma) 14, 15, 17, 21, 43, 218, 295, 319–321
 Римско царство (Roman Empire) 21
 Рисан (Risan) 64, 168, 169, 181
 Рогатица (Rogatica) 146
 Роза (Rosa) 64
 Румунија (Romania) 244, 333
 Русија (Russia) 184–186, 189, 190, 193, 194, 200, 206, 243, 303, 305, 306, 308, 309
- Саборна црква Свете Тројице (Cathedral church), у Врању 195
 Саборна црква (Cathedral church), у Неготину 196, 204
 Сава (Sava) 270, 273, 275
 Сан Винченцо код Волтурна (San Vincenzo al Volturno), манастир 64
 Сан Лоренцо фуори ле мура (Basilica di San Lorenzo fuori le mura), базилика у Риму 319
 Санкт Петербург (Sankt Peterburg) 184, 193, 199, 200, 308
 Санта Марија Антикве (Santa Maria Antiqua) 320, 321
 Сарајево (Sarajevo) 209
 Сартеано (Sarteano) 129, 130
 Света Гора (Άγιο Όρος / Mount Athos) 137 152, 199
 Света земља (Holy Land) 151, 164
 Северна Африка (Northern Africa) 31
 Села (Sela) 143–148, 150
 Сеп (Sep) 104
 Сијена (Sijena) 320
 Силистра (Silistra) 19
 Силоамска бања (Siloam Spa) 99
 Синај (Sinai) 152
 Сирија (Syria) 153
 Сирмијум (Sirmium) 21
- Сицилија (Sicily) 18
 Скопље (Skopje) 104, 117, 197, 204, 245
 Сливља (Slivlja) 146
 Смедерево (Smederevo) 236, 238
 Смирна (Smirna) 43
 Солун (Θεσσαλονίκη/Thessaloniki) 14, 134, 231
 Сомир (Saumur) 153
 Софија (Sofia) 197, 198, 200, 204
 Сплит (Split) 176
 Србија (Serbia) 71–92, 189–204, 229–231, 234, 241, 246, 248, 252, 253, 267, 270, 271, 320, 343, 346
 СССР (USSR) 243
 Стара Србија (Stara Srbija) 196
 Старо Нагоричино (Staro Nagoričino), манастир 72–75, 80, 83–87, 135
 Стауроникета манастир (Stauroniketa monastery), на Атосу 137
 Стоби (Stobi) 31
 Столац (Stolac) 146
 Стонски рт (Stonski rt) 106
 Струмица (Strumica) 106
 Студеница (Studenica), манастир 93–102, 208
 Суводол (Suvodol) 31
 Сурп Богос Бедрос (Saint Bogos), у Томарзи 326
 Сутвара (Sutvara) 177
 СФРЈ (Socialist Federal Republic of Yugoslavia) 249, 262, 265
- Тарквинија (Tarquinia) 133
 Тесалија (Thessaly) 104, 134
 Тиверијадско језеро (Lake Tiberias) 153
 Тир (Tir) 47
 Тирнавос (Tyrnabus) 134
 Токио (Tokyo) 286, 287
 Топлица (Toplica), манастир 128
 Торино (Torino) 320
 Требиње (Trebinje) 147
 Трескавац (Treskavac), манастир 72, 85
 Трешањ (Trešanj) 144
 Трешњевица (Trešnjeвица) 143, 144
 Троја (Troy) 132
 Трст (Trieste) 157, 238
 Тузла (Tuzla) 158
 Тунис (Tunisia) 244, 248
 Турска (Turkey) 325, 326
- Убоско (Ubosko) 146
 Ужице (Užice) 107
 Укропци (Ukropci) 177
 Улог (Ulog) 143, 144, 145, 146, 150
 Урбино 330, 331
 Успенска црква у Савини (Savina Church of the Assumption) 186

Фатница (Fatnica) 147
 Феникија (Φοινίκη/Phoenicia) 83
 Филипи (Φίλιπποι/Philipi/Philipopolis) 31
 Фоча (Foča) 156, 159, 161, 162
 Француска (France) 153, 193, 243
 Фригија (Φρυγία/Phrygia) 19, 59

 Хавара (Havara) 40, 41
 Хајфонг (Haiphong) 281
 Ханой (Hanoi) 281, 285
 Хераклеја (Ἡράκλεια/Herakleia) 31
 Херцег Нови (Herceg Novi) 143, 169, 176
 Херцеговина (Herzegovina) 52, 145, 147, 209, 294
 Хијераполис (Hierapolis) 52
 Хиландар (Χιλανδαρίου/Hilandar) 80, 81, 85, 122
 Хо Ши Мин Сити (Hô Chí Minh City) 281–287, 292
 Холандија (Nederland) 158
 Храм Светог Саве (Hram Svetog Save), у Београду 336
 Хрватска (Croatia) 333, 343
 Хрисопол (Hrisopolj) 78
 Хум (Hum) 150
 Хутово (Hutovo) 146

 Цариград (Constantinople) вид. Истанбул
 Царичин град (Caricin Grad) 31
 Цезареја (Caesarea) 48
 Цеклин (Seklin) 167, 168, 172, 176–179
 Цетиње (Cetinje) 81, 167, 168, 172, 176, 177, 179, 209
 Црвањско језеро (Crvanjsko jezero) 143
 Црква Благовештенска (Church of Annunciation), у Грачаници 72
 Црква Богородице Перивлепте (Church of the Virgin Perivlepte), у Охриду 123
 Црква Вазнесења (Church of the Ascension), у Дечанима 72
 Црква Вазнесења Господњег (Church of the Lord of the Ascension), код Скопља 197
 Црква Вскрсења (Church of Resurrection), у Јерусалиму 76
 Црква Вскрсења и страдање светог мученика Јулијана презвитера (Church of the resurrection and the suffering of the Holy Martyr Julian Presbyter) 82
 Црква Панагија у Гермиру (Germir Panagia Church) 326
 Црква Рођења Пресвете Богородице (Church was born of the Holy Virgin), Роша 194
 Црква Рождества Христовог (Crkva Roždestva Hristovog), у Пироту 153, 154, 156
 Црква Ружица (Crkva Ružica), на Калемегдану 156
 Црква Св. Александра Невског (Church of St. Alexander Nevsky), у Београду 196
 Црква Св. апостола (Church of the Holy Apostles), у Цариграду 323

Црква Св. апостола Томе (Church of St. Thomas), у Аман-
 тији 77
 Црква Св. арханђела Михаила (Church of St. Archangel Michael), у Леснову 103, 104, 117, 119, 126
 Црква Св. Атанасија Моузака (Church of St. Athanasius of Mouzaki) 135
 Црква Св. великомученика Георгија (Crkva Sv. veliko-
 mučenika Georgija), у Сопотници 148
 Црква Св. Георгија (Church of St. Georgios), у Царигра-
 ду 157
 Црква Св. Госпође (Crkva Sv. Gospode), у Додошима
 177
 Црква Св. гроба у Јерусалиму / Црква Христовог гро-
 ба (Church of the Holy Sepulchre), у Јерусалиму 48,
 151–153, 155–157, 159–161, 164, 165
 Црква Св. Димитрија (Church of St. Demetrius), у Мар-
 ковом манастиру 72
 Црква Св. Димитрија (Church of St. Demetrius), у Па-
 латици 137
 Црква Св. Ђорђа (Church of St. George), на Опленцу
 336
 Црква Св. Ђорђа (Church of St. George), у Будимљи 72
 Црква Св. Ђорђа / Агиос Георгиос (Church of St. George),
 у Башкоју 326
 Црква Св. Ђорђа (Church of St. George), у Кнежину 72
 Црква Св. Ђорђа (Church of St. George), у Полошком
 103, 115, 124, 126
 Црква Св. Ђорђа (Church of St. George), у Старом Наго-
 ричину 72
 Црква Св. Евстратија / Агиос Ефстатиос (Church of
 St. Evstratios), у Мавруиану 326
 Црква Св. Илије (Church of St. Ilias), у Долгацу 136
 Црква Св. Илије (Church of St. Ilias), у Задру 155
 Црква св. Јоакима и Ане (Church of SS Joachim and Ann
 / Kraljeva crkva), у Студеници 93, 98, 99, 102
 Црква Св. Јована Рилског (Church of St. Jovan Rilski)
 197
 Црква Св. Константина и Јелене (Church of SS Constan-
 tinus and Helena), у Београду 158
 Црква Св. Луке (Church of St. Luka), у Котору 169
 Црква Св. Марије (Church of St. Maria) 62
 Црква Св. Марије инфунарије (S. Maria infunaria) 60
 Црква Св. Марка (Church of St. Marco), у Београду 336
 Црква Св. Марка (Basilica di San Marco), у Венецији 63
 Црква Св. мученика Мине (Church of St. Mina), код
 Акропоља 78
 Црква Св. Николе (Church St. Nicholas), у Љуботену
 103, 112, 126
 Црква Св. Николе (Church of St. Nicholas), у Псачи 103,
 122, 123, 126
 Црква Св. Николе (Church of St. Nicholas), у Фочи 156,
 159, 161

- Црква Св. Петра и Павла (Church of SS Petar and Pavle), у Рисну 169
- Црква Св. Преображења (Holy Transfiguration church) 127, 128, 137
- Црква Св. Прокопија (Church of St. Procopius), у Високом 159
- Црква Св. пророка Илије (Crkva Sv. proroka Ilije), у Бусовачи 153, 154
- Црква Св. пророка Илије (Crkva Sv. proroka Ilije), у Врапчићу 196
- Црква Св. Софије вид. Аја Софија
- Црква Св. Спиридона (Church of St. Spiridon), у Трсту 238
- Црква Св. Срђа (Church of the Saints Sergius), у Гази 49
- Црква Св. Срђа и Вакха (Church of the Saints Sergius and Bacchus), у Цариграду 52
- Црква Св. Текле (Church of St Thecla), на Цеклину 167, 168, 172, 176, 177–179
- Црква Св. Трифуна (Church of St Tryphon), у Котору 69, 70
- Црква Св. Трифуна и Свете Теодоте (Crkva Sv. Tryphon i Theodota), у Цариграду 49, 58, 60, 74–79
- Црква Св. Тројице (Church of Holy Trinity), у Ресави 72
- Црква Успења Богородице (Church of the Blessing of the Virgin), у Ливну 158
- Црква Успења Богородице (Church of the Blessing of the Virgin), у Рикачеву 197
- Црква Успења Богородичиног (Church of the Blessing of the Virgin), у Трескавцу 72
- Црква Христовог гроба у Јерусалиму вид. Црква Св. гроба у Јерусалиму
- Црква Четрдесет мученика (Crkva Četrdeset mučenika), у Трнову 71
- Црква у Ђенови (Church of Genoa) 323
- Црква у Филиппима (basilica at Philippi) 31
- Црквени оци (Church fathers), црква 29
- Црна Гора (Montenegro) 69, 168, 209
- Чампа (Champa) 284
- Чешка република (Czech Republic) 244, 334
- Шишићи (Šišići), манастир 169, 177
- Шпанија (Spain) 31
- Шћепан-поље (Šćepan Polje) 148
- Шумарице (Šumarice) 245

Регистре сачинила
Тајјана Пивнички Дринић

Упутство за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција Зборника Матице српске за ликовне уметности прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом припреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора.

Комплетно упутство *Библиографска њареније*за и *Цитирана лиџература* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, ЦД-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtisma1@maticasprska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. или rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи).

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на ЦД-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Сваки аутор добија примерак одштампаног зборника.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску 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 Џејмс 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 напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле, 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 парафразира, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост” и „народност” бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана 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 абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф). Све цитиране референце наведене у оригиналу на ћирилици, руском, бугарском, грчком или арапском језику, обавезно треба у наставку у загради да буду приказане и у латинском алфabetу (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 књиџе*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развијку: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском језику*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарштина. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресави (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 избежлице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсејева. 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 књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић”, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукопис:

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име).

Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–36), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.” *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.” *Лейојис Мајнице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.” *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов периодичне публикације* Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„Назив одреднице.” *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

Instructions to Authors

Matica srpska Journal for Fine Arts

The editorial board of Matica Srpska Journal for Fine Arts receives original papers for the section ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS and the section REVIEWS.

Papers that have already been published or submitted for publication in other journal will not be accepted.

The author is obliged to respect scientific and ethical principles and rules when preparing the paper, in accordance with international standards. By submitting the paper, the author guarantees that all data in the paper are valid, both those relating to the research itself and the literature cited, as well as the citations from the literature.

Papers written in foreign languages are also accepted. The language must be correct in terms of grammar and style.

Every author from this country who wants to publish a paper in the English language must provide a high-quality translation. The language must be correct in terms of grammar and style.

Notes (footnotes) are given at the bottom of the page where the commented text is. They can contain minor details, additional explanations, indications of used sources (e.g. scientific publications, reference books) and the like, but they cannot be the substitute for cited references.

Footnotes should be given in their original form.

First name and last name of a cited author should be given in the footnotes.

Complete instructions for *Bibliographic parenthesis* and *Cited references* are in the text below.

All papers should be submitted electronically on CD or via e-mail, but also a printed copy should be sent to the Editorial office at the following address:

Marta Tišma, Matica Srpska Journal for Fine Arts, Matica Srpska

21000 Novi Sad

1 Matica Srpska Street

e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

A paper in Serbian language should be written in Cyrillic script.

All papers, whether domestic or foreign, should be written in Microsoft Word (.doc or .rtf format), with maximum length (including summary in Serbian and abstract in English, keywords, figures, tables, drawings and other contributions) of an author's sheet (up to 4000 words).

Font type Times New Roman; 1.5 line spacing; font size 12.

Apart from the main text the paper should contain a summary in Serbian up to 10 lines and abstract in English (it can also be in Serbian and the Editorial office will translate it) or in one of the major languages, the length of about half typed page, with four to six keywords, line spacing 1 and font size 10.

Foreign names in the paper should be written in phonetic form, but when first mentioned there should be given their ethimological form in parentheses.

Illustrations in the paper (photos, drawings, tables, etc.) are published in black and white with the description. The author should mark the place of illustrations in the text.

All illustrations should be of high-quality (resolution of 300 dots) and submitted electronically on a CD.

List of all illustrations should accompany the paper.

All papers are reviewed by two and, if necessary, more reviewers.

When a manuscript is accepted, the author will be informed of the approximate time of publication.

Each author will receive a printed copy of the Proceedings.

Author's first and last name, scientific degree, institutional affiliation and mailing address, home address, email address, and phone numbers should be indicated for all authors on each paper.

Manuscript will not be returned to the author.

Bibliographic parenthesis

Bibliographic parenthesis, as an inserted abbreviation in the text that refers to the full bibliographic description of a cited work, is listed at the end of the paper and consists of an open parenthesis, author's last name (small caps), publication year of the cited paper, number of the page from which citations are taken and closing parenthesis. The author's last name is given in the original form and alphabeth. For example:

(ИВИЋ 1986: 128)	for bibliographic reference:	ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
------------------	------------------------------	--

When citing from several adjacent pages of the same paper, the numbers of the first and the last cited page with a dash between them should be given. For example:

(ИВИЋ 1986: 128–130)	for bibliographic reference:	ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
----------------------	------------------------------	--

When citing multiple non-adjacent pages of the same paper, the figures relating to the pages in the cited paper, separated by a comma, should be given. For example:

(ИВИЋ 1986: 128, 130)	for bibliographic reference:	ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
-----------------------	------------------------------	--

For a foreign author outside the parenthesis last name should be transcribed in the language in which the main text is written, for example Џејмс Џ. Марфи for James J. Murphy, but within the parenthesis last name should be given in its original form and alphabeth. For example:

(MURPHY 1974: 95)	for bibliographic reference:	MURPHY, James J. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . Berkeley: University of California Press, 1974.
-------------------	------------------------------	---

When in the paper are cited several studies that an author published in the same year, mark the publishing year in the bibliographic note with the appropriate letter a, b, c, etc., both in the text and in the reference list, for example (MURPHY 1974a: 12).

If a bibliographic reference has multiple authors, in the bibliographic parenthesis should be given last names of the first two authors followed by *et al.*:

(ИВИЋ, КЛАЈН et al. 2007)	for bibliographic reference:	ИВИЋ, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. <i>Српски језички приручник</i> . – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.
---------------------------	------------------------------	--

If it is clear from the context which author is cited or paraphrased, it is not necessary to give the author's name in the bibliographic note. For instance:

According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved treatise in this field was made by a Benedictine monk Alberico from Montecassino in the second half of the XI century.

If in the parenthesis are referred to works of two or more authors, every subsequent work should be separated with a semicolon, for example (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

If the primary source is unavailable, the data about the secondary source in the parenthesis need to be accompanied by the words *according to*.

“Oral” and “national” features of the bugarštica Nenad Ljubinković associated with the 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 љириоди и језичком развијку: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском језику*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Monographs with a corporate author:

Commissions, associations or organizations, when the name of an individual author is not indicated on the front page, assume the role of the corporate author.

БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Anonymous works:

Works for which the author cannot be identified are recognized by the title.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Conference proceedings:

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, 2004.

Monographs with multiple publishers:

ПАЛИБЕК-СУКИЋ, Несиба. *Руске избејлице 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 Натопшевић”, 2003.

Secondary authorship:

Proceedings of scientific papers are given by the name of the editor or compiler.

LAST NAME, first name of the editor (or the compiler). *Title of work*. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотеке 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.” *Лейојис Мајинце српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Newspaper articles:

LAST NAME, first name of the author. “Article title.” *Newspaper title* date: page number.

Example:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера.” *Полијтика* 21. 12. 2004: 5.

Monographs available online:

LAST NAME, first name of the author. *Book title*. <web address>. Date of access.

Example:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Articles in serial publications available online:

LAST NAME, first name of the author. “Article title.” *Title of the serial publication*. Date of the serial publication. Database name. Date of access.

Example:

ТОТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Articles in an encyclopedia available online:

“Article title.” *Encyclopedia name*. <web address>. Date of access.

Example:

“WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

**Рецензенти објављених радова у
Зборнику Матице српске за
ликовне уметности бр. 45**

Reviewers

Игор Борозан
Саша Брајовић
Марина Вицеља Матијашић
Драган Војводић
Кокан Грчев
Јелена Ердељан
Александар Кадијевић
Владимир Мако
Ненад Макуљевић
Иван Р. Марковић
Миодраг Марковић

Срђан Марковић
Лидија Мереник
Гордана Митровић
Милан Просен
Радивој Радић
Иван Стевовић
Љиљана Стошић
Александра Ступар
Џереми Ховард (Jeremy Howard)
Олга Шпехар
Марица Шупут

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

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

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 45/2017 закључило 22. V 2017.
За издавача: доц. др Ђорђе Ђурић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
75(082)

Зборник Матице српске за ликовне уметности /
главни и одговорни уредник Александар Кадиевић. – 1986,
22–. – Нови Сад : Матица српска, 1986–. – Илустр. ; 26 cm
Годишње. – Текст на срп., рус. и енгл. језику. – Је наставак:
Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543–1247
ISSN 0352-6844
COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије,
Министарство културе и информисања Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање