Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Novi Sad
1973

Александар Ли

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник за ликовне уметности

9

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ У БЕОГРАДУ
Библиотека
Одељења за историју уметности
Инв. бр. 2784
Сигн.

Нови Сад
1973

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

●

Главни уредник
Др Дејан Медаковић

●

Секретар уредништва
Др Динко Давидов

●

Лектор
Вера Стојић

●

Резимеа превели
Мила Борђевић (1, 2, 5, 13 и 19), Вера Стојић (12, 17 и 20), Мара Кордић (3, 8, 9, 10, 14 и 16)

●

Технички уредник
Јован Недељковић

●

Коректор
Јелка Поморишац

●

Корице
Драган Тодоровић

●

Ова књига је редакцијски закључена 13. априла 1973. године

●

Издавач Матица српска — Нови Сад

Штампа: Графичко предузеће „Радиша Тимотић" — Београд, Јакшићева 9



САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

РАСПРАВЕ

1. Светозар Радојчић: ПЛОЧА С ЛИКОМ ВЛАДАРА У КРСТИОНИЦИ СПЛИТСКЕ КАТЕДРАЛЕ — 1

Svetozar Radojčić: LA FIGURE D'UN SOUVERAIN SUR UNE PLAQUE DE PIERRE AU BAPTISTERE DE LA CATHEDRALE DE SPLIT — — — — — — — — — — — — 12

2. Иван Ђорђевић: СТАРИ И НОВИ ЗАВЕТ НА УЛАЗУ У БОГОРОДИЦУ ЉЕВИШКУ 13

Ivan Djordjević: LA REPRESENTATION DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT A L'ENTREE DE LA VIERGE LJEVIŠKA — — — — — — — — — — — — — — 26

3. Надежда Давидовић-Радовановић: СИВИЛА ЦАРИЦА ЕТИОПСКА У ЖИВОПИСУ БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ — 27

Nadežda Davidović-Radovanović: LE PERSONNAGE DE SIBYLLE, IMPERATRICE D'ETHIOPIE, DANS LA PEINTURE MURALE DE LA VIERGE DE LJEVIŠKA — — 42

4. Michelangelo Muraro: PAOLO VENEZIANO IN JUGOSLAVIA — — — — — — — — 43

5. Љиљана Манојловић: ИЛУСТРОВАНИ КАЛЕНДАР У МАРКОВОМ МАНАСТИРУ 59

Ljiljana Manojlović: MENOLOGE ILLUSTRE AU MONASTERE DE MARKO — — — 80

6. Мара Харисиадис: ДВА РУКОПИСА ПОПА НИКОДИМА — — — — — — — — — 83

Mara Harisiadis: DEUX MANUSCRITS DU POPE NICODEME — — — — — — — — 96

7. Бојана Радојковић: КОЛАЈНА — 97

Bojana Radojković: »KOLAJNA«, TYPE D'INSIGNE HONORIFIQUE — — — — — — — 109

8. Радомир Станић: ФРЕСКЕ У ДОЊОЈ ИСПОСНИЦИ СВ. САВЕ КОД СТУДЕНИЦЕ 111

Radomir Stanić: LES FRESQUES DE L'ERMITAGE INFÉRIEUR DE ST. SAVA PRÈS DE STUDENICA — 135

9. Радмила Михаиловић: ТОПОГРАФСКИ ПЕЈСАЖ СРПСКЕ УМЕТНОСТИ XVIII ВЕКА КАО ПОЛИТИЧКИ АРГУМЕНАТ — 137

Radmila Mihailović: LE PAYSAGE TOPOGRAPHIQUE DE L'ART SERBE DU XVIIIe SIECLE EN TANT QU'ARGUMENT POLITIQUE — — — — — — — — — — — — — 150

10. Војислав Матић: МАНАСТИР ВОЈЛОВИЦА — — — — — — — — — — — — — — — 151

Vojislav Matić: LE MONASTÈRE DE VOJLOVICA — — — — — — — — — — — — — — 171

11. Радмила Матејчић: СРПСКО-ПРАВОСЛАВНА ЦРКВА СВ. НИКОЛЕ У РИЈЕЦИ — 173

Radmila Matejčić: DIE SERBISCH-ORTODOXE KIRCHE SANKT NIKOLAUS IN RIJEKA 196

12. Бранко Вујовић: МАНАСТИР ФЕНЕК — — — — — — — — — — — — — — — — — — 199

Branko Vujović: KLOSTER FENEK — 216

13. Соња Богдановић: ПРАВОСЛАВНОСТ У СРПСКОМ ЦРКВЕНОМ ЖИВОПИСУ — Поводом једне старе полемике — 229

Sonja Bogdanović: L'ORTHODOXIE DANS LA PEINTURE RELIGIEUSE SERBE — A propos d'une ancienne polémique — — — — — — — — — — — — — — — — — — 241

ПРИЛОЗИ:

14. Бранка Кнежевић: НАТПИСИ НА КАМЕНУ ИЗ ЛАПУШЊЕ — — — — — — — — 243
Branka Knežević: LES INSCRIPTIONS SUR PIERRE DU MONASTERE DE LAPUŠNJA 252

15. Emilijan Cevc: KIPAR ANGELO PUTTI IN NJEGOVO DELO NA SLOVENSKEM — — 253
Emilijan Cevc: LO SCULTORE ANGELO PUTTI E LA SUA OPERA NELLA SLOVENIA 260

16. Цвито Фисковић: ЗВОНИК ФИЛИПИНСКЕ ЦРКВЕ У МАКАРСКОЈ — — — — — 269
Cvito Fisković: LE CAMPANILE DE L'ÉGLISE ST. PHILIPPE À MAKARSKA — — — 272

17. Лепосава Шелмић: ВАКРОРЕЗ „КНЕЗ ЛАЗАР" ЗАХАРИЈЕ ОРФЕЛИНА — — — — 287
Leposava Šelmić: KUPFERSTICH »FÜRST LAZAR« DES ZACHARIAS ORFELIN — — 289

18. Anica Cevc: SLIKI JURIJA ŠUBICA »PRED LOVOM« V LJUBLJANI IN V FRANCOSKEM NIORTU — — — — — — — —

Светозар Радојчић

Плоча с ликом владара у крстионици сплитске катедрале

МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Дуга историја о покушајима да се објасни призор на рељефу сплитске крстионице изнесена је у расправи покојног Љубе Карамана у Хауптмановом зборнику[1]. Плоча је публикована већ 1861, али је само описана без покушаја тумачења. Први је Иван Кукуљевић у расправи о првовенчаним владарима Бугара, Хрвата и Срба, у Radu, изнео мишљење да је сплитски краљ хрватски краљ[2]. У доста фантастичном опису рељефа Кукуљевић види да краљ држи „podugački krstaš mač"[3]. Писање је, као и закључивање, доста произвољно: „Neima dvojbe, da onaj na prijestolu sjedeći kralj pripada onoj zemlji, u kojoj se rečeni spomenik našao, a i odjeća svih trih prikazanih lica narodnoga je kroja, te kruna što ju nosi kralj na glavi, ima dosljedno biti hrvatska"[4]. Уздржљив и тачан опис сцене на рељефу већ је раније дао R. Eitelberger (1861) и он већ тада даје духовит опис „стила" пластике: Die Reliefs zeigen das rohe Walten einer Technik und Phantasie, die Figuren klotzen ganz eigenthümlich mit den grossen Köpfen, kleinen Körpern und kleinen Extremitäten ... и закључује, као и ми данас, да се облици те врсте датирају у времена између деветог и једанаестог века[5].

Године 1888. дон Фране Булић издаје плочу сплитске крстионице у серији Djela. Учена речитост дон Фране своди се на доказивање да је рељеф оштећен и да је представљао Христа на престолу, апостола Петра и Павла (као да је један одсечен) и »adoransa« неког смртни-

[1] Ljubo Karaman, Potječe li ploča s likom hrvatskog kralja u splitskoj Krstionici iz splitske Katedrale ili solinskog Sv. Mojsija? Slovenska akademija znanosti in umetnosti, razred za zgodovinske in družbene vede, Razprave V — Dissertationes, Ljubljana 1966, стр. 110—129.

[2] I. Kukuljević, Prvovjenčani vladari Bugara, Hrvata i Srba i njihove Krune II. Tomislav prvi kralj hrvatski, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti knj. LVIII, Zagreb 1881, стр. 1—52.

[3] I. Kukuljević, o. c., Rad 1881, стр. 47.

[4] I. Kukuljević, o. c., Rad 1881, стр. 47.

[5] R. Eitelberger, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens, Wien 1861, стр. 123.

ка који се препоручује Христу и апостолима[6]. Булић доноси и цртеже плоча (табла XV, 42) и план крстионице са уцртаним каменим споменицима. Године 1894. Радић је изнео проблем иконографске садржине плоче пред међународни конгрес хришћанских археолога у Сплиту, доказујући да сцена приказује крунисање краља Томислава на Дувањском пољу. Фигуре су протумачене: краљ, достојанственик (црквени) који позива народ на клицање краљу, и тако би лежећи лик био представник народа. Против Радића говорио је Јелић, тврдећи да рељеф показује Христа у слави.

Прве модерне научне расправе о барељефу сплитске крстионице написао је Љубо Караман 1925. и 1928. године[7]. И 1966, Љубо Караман понавља себе — он мисли: da je na ploči prikazan jedan od hrvatskih kraljeva druge polovine XI stoljeća u uobičajenoj ikonografskoj formuli za veličanje vladarske vlasti, to jest s okrunjenim likom na prijestolju, sa strane kojega stoji dvorski dostojanstvenik i pred kojim se baca na zemlju vjerni podanik u pozi prostratio[8]. Основна претпоставка да се на барељефу понавља уобичајена иконографска формула за величање владарске власти не може се илустровати, ни потврдити, неким спомеником из XI века. Од времена кад је Караман почео да пише своје расправе о сплитском барељефу, много се напредовало у истраживањима средњовековног владарског портрета. Караман се нарочито трудио око паралела из западне Европе. Та су испитивања била добро усмерена, али је упоредни материјал остајао дифузан, коришћени су портрети Каролинга, Саксонаца и Салијеваца. Заслуга Караманова била је и остала у његовом инсистирању на сличности владара на рељефу са владаром у стонском св. Михајлу. На тај начин се сплитска плоча чвршће везала за другу половину XI века. Караман је исто тако, с пуним правом, инсистирао на великој сличности круне и одеће на оба упоређена споменика; стонска фреска са више појединости и у боји показала је одређеније изглед седеће личности на сплитском барељефу. Међутим иконографска структура оба упоређена споменика сасвим је различита. Стонски краљ уклопљен је заиста у уобичајену иконографску формулу донатора са моделом цркве, сплитски краљ много је загонетнији. Позивања Карамана на немачке узоре јако су неодређена. Данас се не може инсистирати на

---

[6] F. Bulić, Hrvatski spomenici u Kninskoj okolini uz ostale suvremene dalmatinske iz dobe narodne hrvatske dinastije, sv. I. у серији: Djela, knj. VIII, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1888, стр. 39—41.

[7] Ljubo Karaman, Basrelief u splitskoj Krstionici, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, Split 1924—5; поновљено у: Zborniku kralja Tomislava, Zagreb 1925; најбоље свакако у чланку: Deux portraits des souverains yougoslaves sur les monuments dalmates du haut moyen âge, Byzantion IV, 1927—28, стр. 321—336.

[8] Lj. Karaman, Razprave V, стр. 112.

сличности сплитске владарске сцене са раскошним минијатурама немачких владарских кодекса.

Codex aureus из св. Емерама (S. Emmeram) у Регенсбургу из дворске школе Карла Ћелавог, из 870, сав је још у традицијама касног Римског Царства[9]. Истом типу царске слике припада и знатно млађа реплика старе империјалне иконографије, портрет Хенрика II сликан између 1002. и 1014. у Сакраментару цара Хенрика II. То је парадна сцена са многим личностима: цар, двојица гардиста и четири персонификације које држе cornucopiae[10]. Чак и сасвим грубе минијатуре као што је дедикациона сцена у рукопису Гргура Великог (коментар уз Језекиља) из јужне Немачке (Бамберг) из око 1014—1024, одређено су иконографски дефинисане[11]. Царски портрет у Евангелијару Хенрика IV или V, писаном у Регенсбургу око 1100, стилски је близак краљевом лику на сплитском барељефу, али он показује сасвим сажету иконографску схему самог владара у фронталном ставу на једноставној столици на расклапање (sella plicatilis)[12].

Иконографски би само по спољашњости на сплитски барељеф личила сцена са царем Хенриком VI у бернском рукопису Петра де Ебуло (из 1195—96). На доста наивној минијатури показан је цар на престолу, иза њега стоје два војника, а пред њим Conradus cancellarius који владару препоручује клечећег аутора, који је сигниран: magister Petrus de Ebulo[13].

О инсигнијама сплитског владара може се сада говорити знатно одређеније. Круна са крстовима на горњој ивици венца, за коју се мислило да је типично хрватска, најобичнији је облик владарске круне у западној Европи XI и XII века. Сплитској круни најближе су такозване гробне круне немачких царевâ (Grabkronen), очувани оригинали који су извађени из царских гробница у Шпајеру (Speyer) — то су круне од мање драгоценог материјала које су сахрањиване са царевима, на пример круне Конрада II[14], царице Гизеле[15], Хенрика III[16] и Хенрика IV[17]. Исте такве круне стављају се и на главу распетога Христа, изгледа до почетка XIII века. Остале инсигније сплитског владара одвајају се од уобичајених инсигнија западних царева.

Ако се прихвати датовање сплитске плоче у XI век, крст и шар (шаръ, сфера, Reichsapfel) делују архаично. Византијски цареви, пре-

[9] P. E. Schramm — F. Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, München 1962, № 52.
[10] Schramm — Mütherich, o. c., № 111.
[11] Schramm — Mütherich, o. c., № 122.
[12] Schramm — Mütherich, o. c., № 165.
[13] Schramm — Mütherich, o. c., № 184.
[14] Schramm — Mütherich, o. c., № 149.
[15] Schramm — Mütherich, o. c., № 150.
[16] Schramm — Mütherich, o. c., № 158.
[17] Schramm — Mütherich, o. c., № 166.

ма старим касноантичким обичајима, држе крст у десној руци, сферу у левој. Западни владари држе у десници жезло, у левој сферу[18]. Иако је сфера на сплитском рељефу оштећена, види се да није имала горњи крстић. Биће да је крст био уклесан у средини, слично као што се он показује на свечаном портрету Отона II из тријерске Градске библиотеке (после 983)[19] и на портрету Отона III из минхенског Евангелијара (са краја X века)[20]. Тешко је одредити величину крста у руци сплитског владара. Оригинали из XI века били су нешто већи: 0,70 × 0,77[21]; међутим наивне диспропорције на сплитском барељефу не допуштају да се о тим појединостима расправља. Сплитски владар, одвојен од контекста иконографске схеме у коју је уклопљен, показује изглед владара западне Европе, који се понавља на споменицима XI века од Енглеске и Скандинавије до Дукље. Сам лик владара не објашњава аутоматски споредне фигуре: „дворанина" и лежећег „поданика".

Две околности знатно отежавају иконографско тумачење сплитског барељефа. И поред велике дискусије о првобитном месту плоче и са њом повезаних плоча, остаје отворено питање да ли је рељеф са владаром из сплитске катедрале, или из Солина, из цркве св. Мојсија, односно св. Петра. Склон уобразиљи Штриговски се ипак опрезно пита о рељефу са владаром: Wenn wir wüssten, woher das Relief stammt, würden wir es leichter deuten können[22]. Кратка Дигвеова хипотеза у Абрамићевом Зборнику објашњава све: као плоче су из Св. Петра, биле су на олтарској прегради и изведене су за свечаност крунисања краља Звонимира године 1076[23]. Љубо Караман не прима Дигвеову хипотезу; посматрајући пажљивије стил солинских и сплитских рељефа, он се пита да ли су стилистичке сличности заиста толико идентичне — и констатује да су подударности доста опште природе[24]. Карамано-ви докази да су плоче из крстионице пореклом из катедрале не могу се потценити[25].

Друга тешкоћа је опште природе. Интерпретације наивних рељефа увек су несигурне. Мајстор, немоћан да се изрази, стилизује и скраћује сцене, уопштава ставове и схематизује гестове. На сплитском рељефу ипак се илуструје нека прича. Краљ је непомичан у својој свечаној позиви. Најмањи „поданик" одређено је показан као молитељ у проскинези. „Дворанин", судећи по положају руку, говори владару

---

[18] Schramm — Mütherich, o. c., стр. 38.
[19] Schramm — Mütherich, o. c., № 82.
[20] Schramm — Mütherich, o. c., № 108.
[21] Schramm — Mütherich, o. c., № 145, стр. 170.
[22] J. Strzygowski, Altslavische Kunst, стр. 200.
[23] E. Dyggve, Oltarna pregrada u krunidbenoj crkvi kralja Zvonimira, стр. 238—243 и табле XXVII—XXXI.
[24] Lj. Karaman, Razprave V, стр. 118—19.
[25] Lj. Karaman, Razprave V, стр. 119—120.

(десном) и показује на молитеља (левом); не види се да ли га препоручује, или оптужује. Трагајући за сличним иконографским призорима XI века, зауставио сам се на једној илустрацији из јеванђеља, на Причи о злом дужнику. У 18-ој глави Матеја, Христос прича параболу о небеском краљевству:

Ideo assimilatum est regnum caelorum homini regi, qui voluit rationem ponere cum servis suis. Et cum coepisset rationem ponere, oblatus est ei unus, qui debebat ei decem milia talenta. Cum autem non haberet unde redderet, iussit eum dominus eius venundari, et uxorem eius, et filios, et omnia quae habebat, et reddi. Procidens autem servus ille, orabat eum, dicens: Patientiam habe in me, et omnia reddam tibi. Misertus autem dominus servi illius, dimisit eum, et debitum dimisit ei. Egressus autem servus ille invenit unum de conservis suis, qui debebat ei centum denarios: et tenens suffocabat eum, dicens: Redde quod debes. Et procidens conservus eius, rogabat eum, dicens: Patientiam habe in me, et omnia reddam tibi: Ille autem noluit: sed abiit, et misit eum in carcerem donec redderet debitum. Videntes autem conservi eius quae fiebant, contristati sunt valde: et venerunt, et naraverunt domino suo omnia, quae facta fuerant. Tunc vocavit illum dominus suus: et ait illi: Serve nequam, omne debitum dimisi tibi quoniam rogasti me: nonne ergo oportuit et te misereri conservi tui, sicut et ego tui misertus sum? Et iratus dominus eius tradidit eum tortoribus, quoadusque redderet universum debitum. Sic et Pater meus caelestis faciet vobis, si non remiseritis unusquisque fratri suo de cordibus vestris (Secundum Matthaeum 18, 22—35). Ова парабола илустрована је у византијским јеванђељима, у познатом париском Четворојеванђељу бр. 74 са краја XI века (Paris, Bibl. Nat., graec. 74) и у фирентинском Четворојеванђељу Лауренцијане (Laur, VI, 23) из око 1100. године.

У париском Четворојеванђељу парабола је опширно илустрована на fol. 37[26]. Сцене теку слева надесно: Христос у пратњи двојице апостола (први је Петар) говори са Јеврејима; иза њих насликана је тамница са затвореником коме су ноге стављене у кладе — то је очевидно онај који је био дужан десет хиљада таленатa; он је још једном насликан како, пуштен, осуђује малог дужника; на десном крају показује се осуда великог дужника: сцена се дешава пред двором пред којим седи краљ иза кога стоји гардиста, пред краљем клечи грешни дужник кога туже двојица, сиромашнији дужник и његов пријатељ. У нешто млађем Четворојеванђељу Лауренцијане, на fol. 37 verso, минијатуре доста неспретно илуструју параболу[27]. Прво је показан

[26] H. O. (Henri Omont), Évangiles avec peintures byzantines du XI siècle, tome I, Paris, s. d., pl. 31.

[27] T. Velmans, Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI, 23, Paris 1971, pl. 22, fol. 37 v.

Христос како разговара с апостолима; иза њих краљ суди великом дужнику. Илуструје се опширно како је »homo rex« продао у робље дужника, његову жену и два сина; додаје се сцена која је само наговештена у параболи: како на тргу робова седи жена са два сина. Илустрација се нагло завршава. Ослобођени велики дужник води у затвор малог дужника и — на крају — иза врата затвора — »homo rex« на престолу осуђује великог дужника који стоји приклоњене главе и скрштених руку, а иза њега мали, ослобођени дужник. Крајња сцена у којој је показано наравоучење сасвим је скраћена у Четворојеванђељу Лауренцијане.

Исти тај призор, коначна осуда немилосрдног дужника била је илустрована у познатом зборнику Hortus Deliciarum Herrade из Ландсберга. Lustgarten опатице Хераде, настао око 1170, занимљив је илуминирани рукопис алзашког порекла са многобројним илустрацијама. Текст је састављен као приручник разних знања, теолошких и лаичких. Оригинални рукопис изгорео је приликом опсаде Страсбурга 1870. Сачуване су копије колорисаних цртежâ, публиковане у литографији. Ново издање Хортуса дао је каноник Жозеф Валтер[28]. У Валтеровом издању репродукована је на табли XXV илустрација о „инсолвентном дужнику" (le débiteur insolvable) као призор параболе из Матеја XVIII, 23—34.

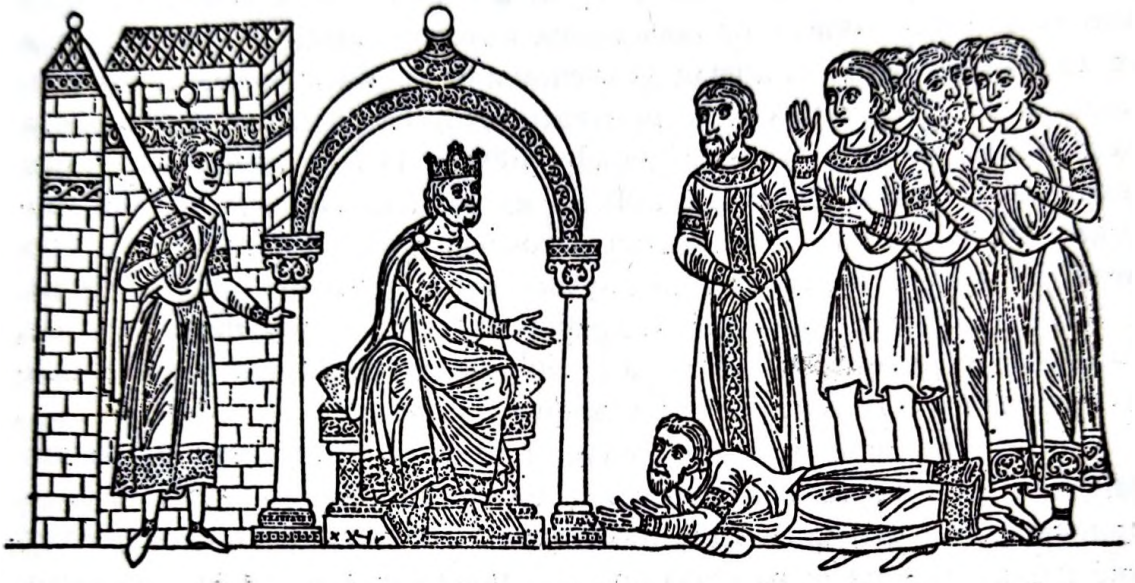
Оцене квалитета и стила минијатура у Хортусу не могу се одредити према копијама из раног XIX века; прве копије дао је 1818. К. М. Енгелхард (Ch. M. Engelhardt), али према његовом избору. У новије доба копије из Херадиног рукописа више се користе као иконографски материјал. Много цитирана студија Ота Гилена (Otto Gillen) већ је застарела, особито кад се односи на област византијске иконографије[29]. Гилен спомиње да је цртеж параболе из Матеја XVIII, 23—24 у Хортусу сличан минијатурама Паризинуса № 74, али се не упушта у анализу. Стилизовани цртеж XIX века педантно понавља детаље; он као да алудира на неку симбиозу романовизантијских елемената на изгорелом оригиналу: у одећи, на типовима лица и облику балдахина под којим седи краљ. Иконографски, обе илустрације у грчким четворојеванђељима не могу се упоредити са богато обрађеним призором у Хортусу. Цртач, можда сама Херада, илуструје одређени тренутак, крај приче.

Под балдахином који је типичан за касноантички и рани византијски двор, седи »homo rex« и изриче пресуду. Иза њега стоји мачепосац; тај део по појединостима, право под балдахином, ξιφηφόρος

[28] J. Walter, Hortus Deliciarum, éd. F. X. Le Roux, Strassbourg — Paris 1952.

[29] O. Gillen, Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Kunstwissenschaftliche Studien Bd. IX, Berlin 1931, стр. 47.

иза престола, чак и одећа краљева — доста подсећа на византијски церемонијал, на пример на познату минијатуру која показује Григорија из Назијанза са Теодосијем Великим[29a]. Пред краљем лежи prostratus ad pedes велики дужник у свечаној одећи. Изнад грешника стоји група у којој се препознаје мали дужник, млађи човек у кратској једноставној туници, остали око њега одевени су богатије, особито први у групи са византијским манијаком (μανιάκης) и нашивеним лоросом (λῶρος). До које се мере минијатуре из Хортуса везују за византијску иконографију показао је већ Габријел Мије анализујући тему



Копија из рукописа Hortus Deliciarum опатице Хераде из Ландсберга. Илустрација параболе о немилостивом дужнику. Матеј XVIII, 23—35. Оригинал из око 1170, цртеж са почетка XIX века

Христос и Самарјанка[30]. Мије се још јаче заузимао за везаност минијатура у Хортусу за византијску уметност поређујући неке сцене из јеванђеља (Паралитик из Капернаума, Демонијак из Герасе и Одрицање Петрово) између Херадиног рукописа и париског Четворојеванђеља бр. 74 — он их сматра као „варијанте и реплике" истог прототипа. У нашем случају нарочито је битно да Херада, или њен илуминатор, зна итало-византијску иконографију монументалног сликарства. Сцена о дужнику у Хортусу има сувише појединости и фигурално је толико богата да би се тешко могло претпоставити да она непосредно понавља неку минијатуру типа париског Четворојеванђеља бр. 74. Недавно је О. Демус упоређењима показао да су неке минијатуре у Хортусу рађене или према мозаицима из Монреала, или према неком цртаном подлиннику (Musterbuch-у) који је рађен истих година у истој среди-

[29a] Σ. Π. Λάμπρος, Λεύκωμα βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, Ἀθῆναι 1930, табла 12.

[30] G. Millet, L'iconographie de l'évangile, Paris 1916, стр. 603, сл. 623—625.

ни[31]. Ако се скупе наведена запажања, види се да је цртеж параболе у зборнику Hortus Deliciarum настао око 1170. према нтало-византијским узорима из монументалног сликарства.

Алзашка минијатура има развијену иконографију, она показује многе појединости, али јасно истиче главне личности: краља који говори, грешног дужника који лежи пред ногама краљевим и скромног малог дужника. Сплитски мотив много личи на алзашку минијатуру параболе о дужнику. Хронолошки је сплитски рељеф старији од минијатуре у Хортусу и знатно једноставнији; према годинама постанка сплитски рељеф је ближи крају XI века, али ми се чини да је и то датовање доста зависно од досадашње интерпретације садржине. Цела се логика датовања везивала за свечаности крунисања хрватских владара. Ако се та хипотеза не прихвати, старост сплитске плоче доста неодређено лебди у размаку између 1000. и 1100, у временима често цитираних грчких четворојеванђеља из париске Националне библиотеке и Лауренцијане. Убедљивост датовања утолико је лабилнија уколико се ослања на споменута илуминирана грчка четворојеванђеља. У својим новијим радовима А. Грабар париско Четворојеванђеље бр. 74 ставља у средину XI века[32], а јеванђеље Лауренцијане у истој књизи преноси у XII век, уопште у времена Комнена.

Тања Велманс је у интегралном издању минијатура Лауренцијане остала опрезна, она предлаже 1100. годину напоминући да је садашњи начин датовања »très théorique«[33]. Иконографска схема сплитске плоче сведена је на суштину, она показује три главне личности: владара, сиротог дужника и грешног дужника који је prostratus ad pedes владара. Мора се одмах упозорити на важну иконографску разлику између наведених минијатура и сплитског барељефа. У параболи се говори одређено како је царство небеско слично ἀνθρώπῳ βασιλεῖ, који се латински зове homo rex, у Вуковом преводу: човјек цар. По каснијем спомињању владара види се да он није прави цар, већ неки regulus који се назива и ὁ κύριος, dominus, господар. На минијатурама оба грчка четворојеванђеља и у рукопису Хераде из Ландсберга увек се показује владар без царских инсигнија. Сплитски владар, ма колико неспретно клесан, одређено представља цара, са крстом и сфером. Тумачење иконографске садржине сплитског барељефа мора да пође од те чињенице. Према томе, сцена параболе о немилосрдном дужнику на сплитском рељефу показује правог цара, сиромашнијег дужника који стоји, говори и показује на простртог дуж-

[31] O. Demus, Byzantine Art and the West, New York 1970, стр. 40—43, Fig. 44—45.

[32] A. Grabar, Byzance, Paris 1963, стр. 135.

[33] T. Velmans, Le tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur., VI, 23, Paris 1971, стр. 12.

ника који је дуговао десет хиљада таленатa. Све би се то односило на крај параболе и закључак: „Тако ће и отац мој небески учинити вама, ако не опростите сваки брату својему од срца својијех". (Мат., XVIII, 35). Завршавајући, Христос подсећа на оца небеског.

Да ли је то прелажење од приче на поуку кадгод и иконографски уобличено? У светогорском сликарском приручнику, под § 329, даје се упутство како се слика парабола о човеку који је био дужан десет хиљада таленатa: ἡ παραβολὴ τοῦ ὀφείλοντος μυρία ταλάντων[34]. Светогорци систематски илуструју. Прво, Христос као краљ благосиља, око њега су анђели, пред њим клечи човек на коленима и говори (то је написано на свитку који држи: μακροθύμησον επ' ἐμοι . . . Patientiam habe . . . Мат., XVIII, 26), а иза њега су демони, који држе многе исписане листове, то су спискови грехова које ђаволи чувају и стављају на теразије приликом психостасије. На другој сцени појављује се ослобођени немилосрдни дужник који вуче свог дужника и говори му: дај ми што си дужан. На трећем призору појављује се Христос седећи и два анђела гледају на њега и показују прстом на човека. На четвртом призору појављује се пред Христом човек, а демони га вуку у пакао и окивају у ланце. Светогорци много додају тумачећи смисао параболе. Једино друга сцена остала је у приручнику иста као на минијатури Лауренцијане. Светогорски приручник заиста објашњава свечани изглед владара на сплитском рељефу. Све се ипак своди на решење да је особа на престолу Христос као цар царева. Може се ставити примедба да је иконографија светогорског приручника измешана касним умецима, међутим изглед владара на сплитском рељефу, са великим крстом и сфером, упућује на знатну старину идентификовања краља из Матеја са Христом.

Увек је наивно тражење дословног показивања догађаја на средњовековном призору. Чак и слике које теже да покажу историјско збивање залазе у симболику и теолошку алузију. Никако се не би смело претпостављати да садржина сплитског барељефа нема идејне везе са владарском иконографијом. Питање је само на коме је мисаоном нивоу везиван лик цара са неким амбицијама, убеђењима или поукама — са Христовим параболама у сплитској средини негде у другој половини XI века, или на самом почетку XII века. Ми не можемо да се једнострано определимо да ли је загонетна сцена слика владарске superbiae, владарске понизности, или поучна пропаганда клира упућена владару. Мени се чини да је трећа могућност највероватнија. Претпоставка о владару на сплитском барељефу није до сада одређеније и критички проверавана. Домишљања о владару као о историјској личи-

[34] G. Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, стр. 217.

ности слабо се слажу са иконографијом царских и краљевских портрета у композицији која је показана у Сплиту. Лик загонетног владара на рељефу у сплитској крстионици много је ближи изгледу крунисаног Христа. Довољно је навести само један пример: Христос са крунном из римске збирке Campo Santo Teutonico[35]. Почињући од споменика који су иконографски и по стилу ближи „сплитском краљу", може се кренути у знатно прецизнија и шира испитивања, која су до наших дана била заустављена једном привлачном хипотезом. Нови начини испитивања у европској историји уметности средњег века знатно су напредовали последњих деценија, у том процесу постигнути су резултати који се свакако морају искористити и у нашој науци.

LA FIGURE D'UN SOUVERAIN SUR UNE PLAQUE DE PIERRE AU BAPTISTERE DE LA CATHEDRALE DE SPLIT

SVETOZAR RADOJČIĆ

Depuis 1861, les historiens de l'art décrivent un bas-relief de pierre dont la date est inconnue jusqu'à présent — et qui était destiné à un autre usage- qui se trouve encastré dans la piscine du baptistère. Depuis 1881, on discute de la scène représentée sur le bas-relief, où l'on voit trois personnages: un souverain couronné siégeant sur le trône, un »courtisan« debout à côté du souverain, et un homme plus petit de taille, prosterné aux pieds du souverain (prostratus ad pedes). Au cours de vives discussions les historiens de l'art et les archéologues croates ont souvent émis deux hypothèses: d'après la première le souverain serait le Christ, et d'après la seconde ce serait un des rois des dynasties croates du pays.

Dans une dernière étude sur le bas-relief de Split (1966) feu Ljubo Karaman, conclut, sans arguments décisifs, que le »souverain de Split« n'est qu'un exemple d'un schéma iconographique habituel qui représente le souverain, le courtisan et le sujet. Cependant cette interprétation paraît arbitraire. Dans l'iconographie des souverains au cours du XIe siècle en Europe occidentale, de telles scènes sont inconnues. En même temps l'auteur ne tient pas compte du fait que le souverain a l'aspect d'un empereur qui tient la croix et le globe. La scène du basrelief de Split rappelle le plus l'illustration de la parabole du créancier et du débiteur (Matthieu, 18, 22—35). Le présent travail groupe les documents et matériaux comparatifs tirés des évangiles byzantins enluminés des XIe et XIIe siècles et le dessin de l'illustration de cette même parabole dans le recueil Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg, qui ressemble le plus à la scène du bas-relief de Split. L'ancienne hypothèse selon laquelle il s'agirait d'une iconographie typique des souverains du XIe siècle ne peut être prouvée, par conséquent »le portrait du souverain de Split« devra être étudié dans une iconographie beaucoup plus complexe qui se rapporte au contenu théologique où le Christ est représenté comme empereur.

[35] Каталог изложбе: Frühchristliche Kunst aus Rom, Villa Hügel — Essen, Essen 1962, Kat. № 402.



Сл. 1. Плоча са ликом владара у крстионици сплитске катедрале. Друга половина XI века или почетак XII века



Сл. 2. Рим, Campo Santo Teutonico, Инв. бр. G. 25: Христова глава, бакар позлаћен, XIII (?) век.



Сл. 3. Фиренца, Bibl. Laurenziana, Четворојеванђеље № VI, 23. око 1100, fol. 37 verso: илустрације текста по Матеју XVIII, 23—35

Иван Борјевић

Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

На потрбушју лука на главном улазу у спољну припрату призренске цркве Богородице Љевишке[1] насликане су две крилате фигуре, одевене у античке хаљине. Фигура на северној половини лука држи у руци усправљену рипиду, на којој је попрсје Христа Емануила са свитком у руци, а сигнирана је истина пріиде. Она је светлог инкарната и у светлоружичастој одећи. Фигура на јужној половини лука, тамне пути, оборена погледа, и са зубљом окренутом надоле, вероватно угашеном, пандан је оној првој. Изнад ње стоји делимично уништен натпис: сѣнь прѣиде.

Ове две фигуре представљају персонификације Старог и Новог завета, и то је, колико се данас зна, једина представа овакве врсте у византијском сликарству.

Интересовање за њих до сада је показао мали број истраживача. Прва их је уочила и поменула, али не дајући и потпуно разрешење, Драга Панић[2], која је забележила да су ове две фигуре у спољној припрати везане за „тему смењивања двају Завета". Последњи истраживач који је ову представу испитивао јесте професор Светозар Радојчић[3], који нам је постављањем проблема указао на правац даљег истраживања. Он сматра да су поменуте фигуре „антитеза дана и ноћи", персонификација Новог завета дан, а Старог завета ноћ. Њега су на овакво тумачење навела три елемента. Један је да је северна фигура светлог колорита, а јужна тамног. Други, да северна фигура носи рипиду на којој је попрсје Христа Емануила, и то рипиду у облику Сунца — што је уопште био начин сликања светлости у оно време —, док јужна фигура има у руци угашену зубљу. И трећи елемент, несумњиво исто толико важан као и прва два, чине натписи. Изнад персо-

[1] С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, с. 88—96.
[2] Д. Панић, Богородица Љевишка, Београд 1960, с. 13.
[3] С. Радојчић, н. д., с. 93.

ницифакације Новог завета стоји истина пројде, а изнад персонификације Старог завета сѣнь пројде. Међутим, С. Радојчић мисли да за овакву представу извор не треба тражити у ученим теолошким текстовима, већ да је инспирација сликарима била црквена поезија[4]. Он при том доноси и једну песму чији текст даје готово потпуно решење проблема[5].

Чини се да представа у Богородици Љевишкој има нешто сложенију симболику и да, због тога што је она досад једина позната ове врсте у византијском сликарству, ваља наставити са испитивањем и покушати да се дође до једног можда целовитијег решења. Изглед, натписи и место на којем се налазе представе, биће нам полазна тачка првог формалног, а потом и идејног објашњења.

Посматрајући персонификације Старог и Новог завета на споменицима уметности Запада и Истока могу се установити две групе: једна, заступљена у сликарству и ситној пластици, у којој су персонификације дате у сцени Распећа[6]; друга, у сликарству и монументалној скулптури, у којој су персонификације постављене на портал[7].

У сцени Распећа налазе се Црква и Синагога (имена која употребљавају истраживачи на Западу) испод крста, и то с десне стране Христове Црква прихвата крв Распетог у кратер, њу приводи један анђео, док са супротне стране Синагогу одводи други анђео. На византијским споменицима персонификације се директно називају Нови и Стари завет (ἡ διαθήκη)[8]. За нас је овде важан још један детаљ. Наиме, изнад десног крака крста налази се представа Сунца, дакле на истој страни на којој је персонификација Цркве, док је изнад левог крака представа Месеца. Са те стране је персонификација Синагоге. Ова два односа: Сунце—Црква и Месец—Синагога[9], сачињавају битан елемент представа у Богородици Љевишкој. У основној ликовној концепцији призренских представа и тих истих у Распећима очевидна је разлика, али не и у идеји.

---

[4] Исто.

[5] Fragmenta chiliandarica palaeoslavica. B. Hirmologium, Copenhagen 1957, 43v. и 43r.

[6] W. Seiferth, Synagoge und Kirche im Mittelalter, München 1964, са добром библиографијом.

[7] Исто.

[8] Нпр. неписмено сигнирање на изгубљеном охридском окову као: и ма дѵ-а ѵк' (sic!) и и плаша дьвѣнкѵ. Уп. Н. П. Кондаков, Македония, Санктпетербургъ 1909, с. 273, т. XIII.

[9] Слична симболика је приказана на једној икони Распећа XIV века из Москве а цариградског порекла, где један анђео налакћен као да разговара са Сунцем, а други свом снагом гура Месец из слике. Уп. W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten—Lausanne 1956, t. 83 A.

Иконографија друге групе слична је првој, само је она у тесној вези са самим улазом у храм и његовом симболиком. На многим порталима великих катедралних цркава Европе стоје две монументалне фигуре: с једне стране Црква, са путиром, усправљеним копљем-заставом и правог погледа, и са друге Синагога, са сломљеним копљем-заставом, копреном преко очију, оборене главе[10]. Доследност у примени ова два система представљања персонификација Старог и Новог завета, у ствари олакшава разматрање и изучавање порекла ове појаве. Треба нагласити, међутим, да је дошло до одступања у другој групи, и то у два споменика монументалног сликарства: на западном зиду изнад портала у унутрашњости цркве св. Сабине у Риму, из V века[11], првом сачуваном споменику на којем су представљене персонификације Старог и Новог завета на улазу у храм, — и у Богородици Љевишкој.

Да би се приближило проблему представе у Призрену, треба се пре свега осврнути на идеје које су вероватно биле инспирација уметницима за стварање оваквог иконографског решења у западној и византијској уметности.

Када је Паул Вебер још 1894. године писао о Цркви и Синагоги у средњем веку и њиховом односу са духовним позориштем, порасло је интересовање за ту проблематику[12]. И сам Вебер доноси неке текстове којима ће тумачити бар један део споменика западне уметности. Издвојио је један спис, који се приписује св. Августину, а који је настао, изгледа, по узору на један други, у фрагменту сачувани, са насловом „De Synagogae defectu" — дело Кирила Александријског[13]. Назив му је „Dialogus de altercatione Ecclesiae et Synagogae"[14]. Вебер се као и каснији истраживачи, и сви они који су писали о монументалним порталима и њиховој симболици, највише задржао на том спису, иначе врло занимљиво конципованом. Он има облик правног чина у којем се суде две жене, симболи Цркве и Синагоге, и у којем, наравно, побеђује Црква. Оваква концепција добиће свој пуни значај када се у готици буде на порталима формирала иконографија Цркве и Синагоге, јер ће натписи који ће објашњавати те представе бити инспирисани управо наведеним текстом[15].

У византијској уметности, међутим, ситуација је сасвим другачија. Пре свега, треба рећи да су све персонификације Старог и Новог

---

[10] Црква и Синагога на порталима катедрала у Стразбуру, Бамбергу, Вормсу ... Уп. W. Seiferth, н. д., т. 32—38.

[11] W. Oaekshott, Mosaiken von Rom, Leipzig 1967, c. 100—101, т. 74.

[12] P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis, erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart 1894.

[13] Migne, P. G. у: Fragmenta ex operibus dogmaticis IX, 1421—1424.

[14] Migne, P. L. 42, 1131—1140.

[15] R. Hamann — H. Weigert, Das Strassburger Münster und seine Bildwerke, Berlin 1928, c. 61.

завета насликане у сцени Распећа, и да постоји један једини за сада познати изузетак: персонификације на улазу у Богородицу Љевишку.

Пишући о сликарству једне цркве у селу Мескле на Криту из 1303. године, А. Орландоса[16] је заинтересовао овај проблем, јер је у поменутом храму наишао на персонификацију Цркве у сцени Распећа. Он је тим поводом сакупио све њему познате такве представе[17] и указао на један текст као могућу инспирацију сликарима. То је једно



Цртеж 1. Призрен, Богородица Љевишка, персонификација Старог завета, 1307—1309. г.
(Цртеж Д. Тодоровић, стручни сарадник Института за историју уметности)

[16] А. К. Ορλανδος, Δύο Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς, Δυτικῆς Κρήτης, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, VIII, Ἀθῆναι 1955/56, 154—160. О вези Великог канона Андрије Критског и појаве Цркве и Синагоге у сцени Распећа уп. В. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924, с. 44.

[17] А. К. Ορλανδος, н. д., с. 159; међутим, аутор је имао у виду само представе сакупљене код G. Millet, Recherches sur l'iconographie, Paris 1916, с. 450.

место из Великог канона Андрије Критског, које се чита у среду прве недеље поста, и где стоји: „Црква је пружила кратер на твојој страни животоносној из које је на нас потекао двоструки извор опроштаја и сазнања Старог и Новог, оба Завета, Спаситељу наш"[18].

Све што смо досад навели од тумачења и приказа западне и византијске уметности говори о реткости и сложености представе персонификација Старог и Новог завета у призренској катедрали. Сликар ексонартекса Богородице Љевишке није се инспирисао непосредно неким од поменутих текстова, мада је општа идеја о Старом и Новом завету и њиховом односу и овде присутна. Његова инспирација је, изгледа, прилично комплексна и састоји се од више различитих елемената. Изглед, натписи и положај ових крилатих фигура у сликаном простору спољне припрате пружају нам, верујемо, једно од решења.

Антитеза светлости и таме и њена симболика у вези са Старим и Новим заветом била је позната у уметности византијског света. Грчки сликари знају за такву симболику, а ова, изражена формом, има читаву предисторију коју ћемо изложити, јер се процес завршава представом у Богородици Љевишкој.

Париски грчки псалтир 139. пружа групу формалних аналогија за призренске фигуре. Од посебног су значаја три минијатуре, и то: Болест Језекије[19], Пролаз кроз Црвено море[20] и Исаијина молитва[21] која је у овом случају и најважнија. Она садржи персонификације Дана и Ноћи. Ноћ, античка фигура плавог инкарната и хаљине, са спуштеном бакљом, стоји са десне стране Исаије, док је Дан, тј. Јутро, путо са подигнутом бакљом, изведен — изванредно као и све минијатуре тога рукописа — са леве стране пророка. Ноћ је сликана још једном, и то у сцени Пролаз кроз Црвено море. Ту се у горњем левом углу налази сигнирана допојасна женска фигура, урађена у плавом гризају.

Представе из Париског псалтира и Богородице Љевишке показују, у оба случаја, персонификације светлог и тамног инкарната. Исто тако једна од њих, Стари завет, носи угашену, спуштену зубљу, а друга, Нови завет, рипиду са Христом, која личи на представу сунца у сцени Пут у Емаус из истог фрескоансамбла. И ова рипида-Сунце преузета је, чини се, из веома богате иконографије уметности IX и X века којој припада и Псалтир бр. 139. У сцени Болест Језекије из Псалтира, сасвим уз бордуру минијатуре, насликано је Сунце истог облика као и рипида из Богородице Љевишке, и у том Сунцу је уцр-

[18] Andreas Cretensis, Magnus Canon, Migne, P. G. 97, 1352.
[19] H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIIe au XIVe siècle, Paris 1929, t. XIV.
[20] Исто, т. XI.
[21] Исто, т. XIII.

тано попрсје Sol-a. Призренски Нови завет, дакле, место бакље носи рипиду, која замењује бакљу. Наравно, ово су само формалне аналогије. Илуминатор Париског псалтира преузео је идеју супротности светлости и таме, а и само приказивање, из честе антитезе Sol—Luna која се представљала у касноантичкој уметности на рељефима у вези са богом Митром[22] и из иконографије царске уметности, као што је она на украсу Константиновог славолука, на којем је поред непобедивог Сунца (Sol Invictus), показана Luna као исцрпно описана персонификација заласка и предстојеће таме: Luna управља своја кола на Oceanus-у (он је показан као бог мора) да нестане у таласима, док пред њом лети мали Hesperus (персонификација Вечери) са обореном бакљом[23].

Митра, персијски бог Сунца, представљен је на каменим рељефима како жртвује бика, док су му са леве и десне стране cautes и cautopates[24], два дадофора, два дечака са фригијским капама који држе бакље. Cautes држи уздигнуту бакљу а cautopates спуштену. Паралела није само у овоме, већ се на тим плочама приказују Sol и Luna. Због свих ових атрибута неки су чак покушали да повежу ову сцену са Распећем, јер су везе Митриног култа са хришћанством доста уочљиве[25]. Христос између Сунца и Месеца није рано показиван само на сликама Распећа, као на синајским иконама, већ и у призорима теофаније, на пример на минијатури Вазнесења у Рабулином кодексу и на конзуларним диптисима, као Емануило на познатом барберинском рељефу у Лувру.

Представа у Призрену и њена тема са антитезом светлости и таме очевидно се везује за упоређења о пролазности таме и доласку непролазне светлости која се јављају и у касноантичким паганским и хришћанским веровањима. Порекло персонификација у Богородици Љевишкој везује се за идеје те врсте које су биле присутне у старој књижевности, уметности, философији и религији. Из тог општег извора потекле су и оне варијације на исту тему које су живеле у хришћанској побожној литератури, које су из старе већ покрштене мисли преузимале устаљене медитације и одговарајућа иконографска решења.

У византијској, руској и српској књижевности постоји неколико списа који говоре о тами, као о нечем што пролази, и о светлости као

---

[22] Б. Сарија, Развитак Митрине култне слике у дунавским областима, Старинар III сер. 2, Београд 1925, с. 33—62; M. J. Vermaseren, Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae, I, Hagae comitis 1956, т. 76 a, b.

[23] L. Curtius — A. Nawrath, Das antike Rom, München 1944, с. 49, т 93.

[24] Б. Сарија, н. д., с. 46.

[25] J. Burckhardt, Die Zeit Konstantins des Grossen, Wien б. г., с. 147 и даље; B. Gabričević, Mitreji, Enciklopedija Jugoslavije 6, Zagreb 1965, с. 139.

о нечем што долази[26]. Један такав пример С. Радојчић доводи у везу са персонификацијама у Љевишкој. У тој песми стоји: нощи мимошдъши приближи сѧ день и свѣтъ весь миръ осия[27]. У наставку наилазимо на ове речи: сего ради тѧ хвалятъ ангельстии чини[28]. Можда би ово било објашњење што је нашим фигурама дат облик анђела. Даље стоји: сѣнь описалаго мрака гадание разорь[29]. Очевидно, сликар Богородице Љевишке зна за обичај да се персонификација Старог завета — у ствари Ноћи — слика тамне пути и мрких хаљина. И последњи навод, који гласи: и насъ свѣтомь твоимь христе настави[30], има известан значај за иконографију наших представа (рипида са Христом). Ове речи као и претходне говоре о могућој вези ових општих места са персонификацијама у Призрену. Али, чини се да има и других могућих тумачења, која се могу уклопити у ову сложену целину.

Поред ових општих места о тами и светлости, постоје и неки примери где се мраком, названим „сенка закона", указује на пролазну важност старозаветног закона, и као пандан овоме, светлошћу, названом „Христос истина", говори о трајности јеванђеља. И један и други мотив су преузети из Светог писма, и то сенка закона из Посланице апостола Павла Јеврејима (8, 5; 10, 1), а Христос као истина из Јовановог јеванђеља (8, 12—14). Код Јована (1, 17) налазимо и смену старог, Мојсијевог закона, новим, тј. јеванђељем.

О смени двају завета говори и један тропар Службе посвећене архиепископу Арсенију од Данила II[31]: прѣиде сѣнь закона изнемогы дѣлом(ь) бл(а)говѣствованїа твоего х(ристо)с истина сїающїи вьсе просвѣщаѥть. Знамо да у Призрену натписи кажу: сѣнь прѣиде и истина приде, а да је рипида у облику Сунца. Порекло овако исказаног места можемо наћи у октоиху, богородичином, источних стихира (ἀνατολικά): прѣиде сѣнь законьная, благодѣти пришьдьши. якоже во коупина не сѣгараше опаляема, тако дѣва родила иси и дѣва пребыла иси. вьмѣсто стльпа огньнаго, правьдьное вьзсия сльнце. вьмѣсто моисеа христосъ спасение доушь нашихъ. Овај пример говори да су у књижевности источног света постојала општа места о смени Мојсијевог закона Христовим јеванђељем. Ипак, за нас је овде занимљиво и шта се све као слична антитеза доводи у везу са сменом два завета. Ту је запаљена купина која не сагореваше, и Богородица која и после Христова рођења остаде девица. Лепо је и место, о коме говори на неки начин и наша слика: уместо Мојси-

[26] Б. Трифуновић, Доментијан, Београд 1963, 23—28.
[27] Fragmenta chiliandarica ..., 43 v.
[28] Исто, 43 v.
[29] Исто, 43 г.
[30] Исто, 43 г.
[31] Рукопис Нар. библ. у Београду Р 18, стр. 77б.; Србљак II, Београд 1970, с. 33; О Србљаку, Београд 1970, с. 292, 409, 433.

јевог стуба, праведно Сунце. С обзиром на често певање октоиха, сматрамо да се и у овом тексту може тражити могућа инспирација сликарима Богородице Љевишке.

На крају, када је реч о књижевним остварењима као могућим идејним надахнућима призренских сликара, поменимо да су се на тему смењивања два завета писале и беседе. Наводимо, једину нама познату, кијевског митрополита Илариона, написану између 1037. и 1050. године, са насловом *О законе и благодати*[32]. Текст који је, како је утврђено, читао и преписивао Хиландарац Доментијан[33], гласи:

> Законъ бо предтечя бѣ и слуга благодати и истинѣ; истина же и благодать слуга будущему вѣку, жизни нетлѣннѣй. Яко законъ привождааше възаконеныа къ благодатному крещенію, крещеніе же препущаетъ сыны своя на вѣчную жизнь. Моисій бо и пророци о Христовѣ пришествіи повѣдаху.

И у овом цитату понавља се општа идеја да „закон" — Стари завет — претходи „благодати" — Новом завету. Као што се види и следећи ставови могу бити у вези са иконографијом централног травеја спољне припрате Богородице Љевишке, где је приказан циклус Крштења, оивичен луцима са попрсјима пророка. Наставак беседе ученог митрополита нам говори да су сликари знали како да назову крилате фигуре:

> И что успѣ законъ? что ли благодать? Прежде законъ, потомъ благодати; прежде стѣнь ти, потомъ истина.

Текст митрополита Илариона свакако је парафраза неке беседе из византијске књижевности. По ком је византијском узору Иларион написао своје слово *О законе и благодати,* за сада је тешко рећи. Ипак, изгледа да је сликарима у Богородици Љевишкој био познат овај или неки други сличан текст, када су изразито богословску идеју, смену двају завета, илустровали персонификацијама.

Из свега што је досад изнето о антитези светлости и таме произилази следећи закључак: персонификације Старог и Новог завета су по изгледу копије античких и византијских узора Дана и Ноћи.

Изглед крилатих персонификација у Призрену показује да су се мајстори краља Милутина, по свој прилици сликар Астрапа са помоћницима, држали образованих учитеља који су се служили неким пажљиво класификованим иконографским предлошцима. У хришћанским текстовима на исту тему супротстављају се уопштени појмови: ноћ, дан; светлост, мрак; огањ, сунце. Персонификације на улазу у при-

[32] Н. К. Гудзий, Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII веков, Москва 1962, с. 30.

[33] М. П. Петровскій, уп. Б. Трифуновић, н. д., 18—19, 127.

зренску катедралу, упоређене са касноантичким узорима, знатно су одређеније. У иконографији античке митологије строго су класификоване персонификације Сунца и Месеца као слике дана и ноћи, али њима претходе прелазни часови јутра и вечери: Aurora и Vesper. Према тој подели, призренске персонификације показују јутро и вече. Како је то разликовање било показано у касноантичкој уметности нај-



Цртеж 2. Помпеји, Casa dei Vettii, Aurora

боље се може видети на патени из Parabiago-a (сада у Castello Sforzesco), из око 360—390. године[34]. На горњем делу показане су персонификације на колима: Сунце—Helios и Месец—Selena, али испред запрега лете крилате персонификације са бакљама: Зора (Aurora, ἑῴθρος) која подиже светлост и Вече (Vesper) која спушта пламен. Та суптилна игра о младој светлости и раној ноћи показана је у Призрену на лику светлог анђела, он носи медаљон са ликом младог Христа Емануила, представника ране зоре; према томе мајстори у Љевишкој добро разликују: „истина доће . . ." и они је показују као младу светлост персонификацијом Aurorae.

[34] W. F. Volbach — M. Hirmer, Early Christian Art, London 1961 с. 331, т. 107.

На споменутој миланској патени Aurora и Vesper скоро су без одеће, али су те персонификације у старијој римској уметности показиване и одевене: нпр. Aurora у Помпејима у Casa dei Vettii, која најбоље илуструје како су изгледале најближе античке паралеле призренским персонификацијама[35].

Други проблем, који се намеће да би се, можда, потпуније протумачиле наше представе, јесте место где су постављене обе персонификације, као и њихов однос са осталом декорацијом у спољној припрати.

Иконографија ексонартекса Богородице Љевишке[36] у садржини углавном прати остале декорације спољних припрата тога доба. На површинама северног травеја налази се Лоза Јесејева која се завршава на пиластрима западног зида храма. У овој Лози налазе се уплетене и старозаветне и новозаветне сцене, пророци, сибиле, па чак и Плутарх и Платон[37]. Уметници који су радили у ексонартексу свакако су имали једну општу идеју да читаво сликарство спољне припрате вежу за смењивање два завета. Ова замисао можда је одређенија на живопису централног травеја, где је, како је већ речено, циклус Крштења уоквирен попрсјима пророка — оних који су предсказали шта ће бити у Новом завету. Несумњиво је да је идеја смењивања приказана најјасније баш персонификацијама Старог и Новог завета. Обе крилате фигуре постављене су на самом улазу, и то тако да је представа Новог завета окренута храму, а персонификација Старог завета како одлази од храма. И натписи објашњавају такве положаје.

Тешко је рећи да ли је контраст између светлог и тамног анђела имао још неко посебно значење. Контраст светлости и таме често је преношен на категорије етичког одвајања. Већ у равенском S. Apollinare Nuovo стоје на илустрацији текста по Матеју (25, 31—46) уз младог Христа црвени и плави анђео, као представници добра и зла, као предводници јагњаца и јараца. L'Angelo rosso и L'Angelo turchino стоје на улазу у призренску катедралу — изгледа преносећи поред основног значења и симболику хришћанске иконографије из VI века[38]. И та појединост показује да су се Милутинови мајстори служили неким добро пренесеним узорима у боји.

Из тих извора сликари су пренели и атрибуте који се нису редовно понављали на персонификацијама у сликарству XIV века: орео-

---

[35] S. Reinach, Répertoire de peintures (R. P. G. R.), Paris 1922, с. 146, 4.
[36] С. Радојчић, н. д., 92—95.
[37] Д. Медаковић, Претставе античких философа и сивила у живопису Богородице Љевишке, Зборник радова Византолошког института 6, Београд 1960, с. 43—57.
[38] G. Bovini, La vita di Cristo nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna, Ravenna 1959, с. 52—54.

ле и крила. Иначе ликови персонификација према типу главе, пропорцијама тела и према драперији спадају у исте ликове лепих девојака које се појављују у хоровима анђела, у свечаним поворкама девица и нарочито на фрескама Рођења Богородице, св. Јована и св. Николе. Ако се боље загледа персонификација Новог завета и ако се замисли без крила и нимба, намеће се још један слободнији закључак: по обличју, ова фигура са рипидом много личи на девојку са лепезом из сцене Рођења св. Николе, која се налази насликана у јужном броду исте цркве[39].

У проучавању представе персонификација Старог и Новог завета у Богородици Љевишкој у Призрену покушали смо да јој одредимо место у уметности Византије, Запада, и нашег старог сликарства, наводећи најближе аналогије са неким нама познатим примерима. Закључак овог рада јесте да су представе израз оног српског сликарства из раног XIV века, када су угледања на класичне узоре и у области старе српске уметности била учена и прецизна до те мере да и фреске Милутинових мајстора у пуној светлости у појединостима илуструју процес симбиозе античке и средњовековне форме. Формалне анализе су навеле на то да паралеле за ове фигуре и њихове атрибуте тражимо у минијатурама Париског псалтира бр. 139 и у оном компаративном материјалу — старијем од X века — који се прегледа увек приликом испитивања класицистичких тенденција у византијској уметности. Анализа натписа, са проширеним избором текстова, пружила је нове могућности значења: о антитези светлости и таме, о мотиву који је био присутан у богатој књижевности источне цркве.

Изванредно је занимљиво да су сликари употребили персонификације Старог и Новог завета у виду анђела, поставили их на врата и дали им симболични смисао мрака који нестаје и светлости која долази. Те фигуре, иначе изузетне лепоте, уједно нам сведоче о теолошкој обавештености српских средњовековних сликара и о њиховом таленту. Светли анђео на улазу у спољну припрату није само загонетна персонификација већ и представник једног сликарства које је првих деценија XIV века стајало међу најлепшим делима византијске уметности епохе Палеолога.

[39] С. Радојчић, н. д., т. 51.

LA REPRESENTATION DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT A L'ENTREE DE LA VIERGE LJEVIŠKA

IVAN DJORDJEVIĆ

Ce travail traite d'une représentation de l'Ancien et du Nouveau Testament que l'on voit sur l'intrados de l'arc à l'entrée principale dans l'exonarthex de la Vierge Ljeviška à Prizren. Ces peintures datent de 1307—1309. L'Eglise et la Synagogue apparaissent ici comme des figures ailées. L'Eglise à l'incarnat clair et au vêtement rose clair tient un éventail liturgique dressé avec le Christ Emmanuel au centre, tandis que la Synagogue, à l'incarnat sombre, les yeux baissés, tient un flambeau éteint, tourné vers le sol.

Tout d'abord, l'auteur a essayé de déterminer la place de cette représentation dans l'art d'Occident et d'Orient, et il en étudie les rapports avec tous les exemplaires connus jusqu'à présent. Il procède donc premièrement aux comparaisons avec les deux principaux types iconographiques: personnifications dans les Crucifixions (ivoires, peinture monumentale), et aux portails des églises (mosaïques, sculptures). Les résultats de ces investigations ont montré que les peintures de Prizren sont, autant qu'on le sache, des représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament, uniques en leur genre.

L'analyse des formes a fait rechercher les parallèles des figures de Prizren et de leurs attributs dans les miniatures du Psautier de Paris no. 139, dans le culte de Mithra et dans l'art de l'époque de Constantin. L'analyse des inscriptions ainsi que des attributs conduit à conclure que le sens philosophique des figures est l'antithèse de la lumière et de l'ombre.

Cette constatation a été confirmée par les exemples sur le même sujet de l'abondante littérature de l'église d'Orient: poésie religieuse (octoechos de la Vierge, stichaires et Liturgie consacrée à l'archevêque Arsenije par Danilo II) et prose oratoire (discours du métropolite de Kiev, Ilarion, »O Zakone i blagodati«).

Le rapport des personnifications de l'Ancien et du Nouveau Testament avec le reste de la décoration peinte dans l'exonarthex de la Vierge Ljeviška témoigne que les peintres s'étaient proposé un but précis: représenter le Nouveau Testament remplaçant l'Ancien.

Un autre problème encore était de déterminer si ces figures représentent des anges. La réponse est affirmative, car les analogies formelles ont montré que l'antithèse de la lumière et de l'ombre a été transférée dans le domaine ethique, la distinction du bien et du mal. Parmi les mosaiques du VIe siècle, il existe un exemple (S. Apollinare Nuovo) où les anges sont les représentants du bien et du mal, en tons respectivement clairs et sombres.

Il importe de faire ressortir que les artistes de la Vierge Ljeviška ont peint les personnifications de l'Ancien et du Nouveau Testament sous forme d'anges, qu'ils les ont placées à l'entrée de l'eglise et leur ont donné le sens symbolique de l'ombre qui disparaît et cède la place à la lumière qui apparaît. Ces figures d'une beauté exceptionnelle, témoignent en même temps des connaissances théologiques et du talent de ces peintres médiévaux. L'ange clair à l'entrée de l'exonarthex n'est pas seulement une personnification énigmatique, c'est aussi un spécimen de la peinture qui, au cours des premières décennies du XIVe siècle, était l'une des plus belles réalisations de l'art des Paléologues.



Сл. 1. Призрен, Богородица Љевишка, персонификација Новог завета, 1307—1309. г.
(Фото Д. Тасић)

Сл. 2. Призрен, Богородица Љевишка, персонификација Старог завета, 1307—1309. г.



Сл. 3. Стразбур, Јужни портал катедрале, око 1220. г. (копија)



Сл. 4. Студеница, Распеће, 1208—1209. г.

Фото Д. Тасић

Надежда Давидовић-Радовановић

Сибила царица етиопска у живопису Богородице Љевишке



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Фреске у егзонартексу цркве Богородице Љевишке причају посредно и симболички, канонско-теолошки и поетично о једној великој хришћанској теми — христологији. Из те целине логичног и простудираног распореда истргнућемо само један детаљ, представу једне фигуре. Циљ нам је да одредимо њен идентитет, значење и повезаност са осталим живописом овога простора.

На потрбушју последњег, северног, лука у непосредној близини Лозе Јесејеве налазе се представе античких филозофа: Плутарх, Платон и један неидентификован[1]. У истом реду са њима је и фигура младе жене у владарској одећи са круном на глави. Она у левој руци држи свитак, чији је текст нечитљив, а десном подигнутом руком показује на Лозу Јесејеву. Лево и десно од њене главе чита се натпис сівила царіца (єдиѡ)пска (Сибила царица етиопска) (цртеж 1). На свитцима филозофа исписане су сентенце, које се односе на рођење и долазак Спаситеља[2]. Као пандан њима на суседном луку су старозаветни пророци, на чијим су свитцима текстови са истом темом[3]. Присуство старозаветних пророка, паганских филозофа и царице етиопске уз Лозу Јесејеву односи се, несумњиво, на рођење Христа.

У псалму 67, који носи наслов „Песма победе", говори се о победи и доласку Месије: „У цркви твојој у Јерусалиму, цареви ће приносити дарове. Доћи ће властела из Мисира, Етиопија ће пружити руке своје ка Богу"[4]. У новозаветној симболици црква јерусалимска значи храм Премудрости; и у вези је са темом Прича Соломонових[5]; Премудрост је Христос. Храму Премудрости — Христу приносиће да-

---

[1] Д. Медаковић, Представе античких филозофа и сивила у живопису Богородице Љевишке, Зборник радова Византолошког института 6, Београд 1960, 43—57.

[2] нав. дело, 44.

[3] Старозаветни пророци су стављени као пандан паганским мудрацима јер су и једни и други, иако нехришћани, очекивали долазак Месије.

[4] Пс. 67, 29; 31.

[5] Приче, 9, 1—3.

рове своје привржености и признања, а „Етиопија ће пружити руке своје Богу" (о иконографском значењу овога цитата биће речи касније). Пророк Софоније у својој књизи каже: „Од крајева етиопских (хуских) принеће се дарови"[6]. Цело његово пророштво има месијански карактер и значи да ће Христос примити у своју цркву и неке пагане због њихове ревности и оданости Богу. О паганима који ће на дан Страшног суда добити спасење говори се и у Новом завету:

црца южьскаа вьстанет на соуд. съ моужи рода сего и ѡсоудеть ю. ꙗко приде ѿ коньць земле слышати прѣмоудрости соломоне. и се множаиш соломона здѣ.[7]

Старозаветна паралела овоме тексту из Јеванђеља по Луки је прича о доласку царице савске код Соломона, доневши му дарове. „Царица савска чувши за Соломона дође у Јерусалим да га искуша загонеткама" (да провери његову мудрост). Уверивши се у његову мудрост, она слави Бога: „Да је благословен Господ Бог твој, чији си миљеник, па те је поставио на свој престо да царујеш уместо њега — Бога; јер твој Бог воли Израиља и да би их ојачао довека, поставио је тебе за цара, да судиш и делиш правду"[8]. У Јеванђељу се циљ доласка савске царице Соломону објашњава њеном жељом да чује мудрост Соломонову, не онога који се прославио у Старом завету, „него онога који је у Јеванђељу виши од Соломона"[9], да сазна тајне божанске мудрости, и у том смислу је она постала образац свих многобожаца — добрих пагана, који су одали признање Богу. „И ова паганка, која није примила божанског закона, *није окусила пророчка наступања*, био јој је довољан закон природе и за примљени дар мудрости прославила је Великог Дародавца"[10]. Теодорит Кирски каже да се народ савски назива народ етиопски. „И код њих је царевала та чудесна жена, чије је усрђе похвалио у Јеванђељу Исус Христос"[11].

Σαβᾶ ποῖον ἐστιν ἔθνος:

Αἰθιοπικόν. Ἐντεῦθεν δέ ἀυτοὺς κεῖσθαί φασι τῆς Θαλάσσης τῆς Ἰνδικῆς. Ὀνομάζονσι δὲ αὐτοὺς Ὁμηρίτας. Κατάντικρυ δέ ἐισι τῶν Αὐξο"μιτῶν μὲση δὲ τοὐτῶν κἀκείνων ἡ Θαλσσα Τούτων ἐβασίλευσεν ἡ Θαυμασία ἐκείνη γυνή ἧς ἐπήνεσε τὴν σπουδὴν ἐν τόίς ἱερόὶς Εὐαγγελίος ὁ Δεσπότης Χρίστός. Ἀκούσασα γὰρ τὰ περί τῆς τοῦ Σολομῶνῖος σοφίας Θρυλλούμενα, ὁδὸν παμπόλλων ἐξήνυσεν ἡμερῶν, καὶ κέρδος τὸν πόνον ὑπέλαβε, και τοῦτον τῆς ἐν βασιλείοις τροφῆς προτετμηκε, καὶ διὰ τοῦ Σολομῶνίος τὸν τῆς σοφίας ἀνύμησε[χορηγόν.

---

[6] Софоније 3, 10.

[7] По рукописном Јеванђељу из 13. века бр. З. I. 53. Музеја СПЦ.

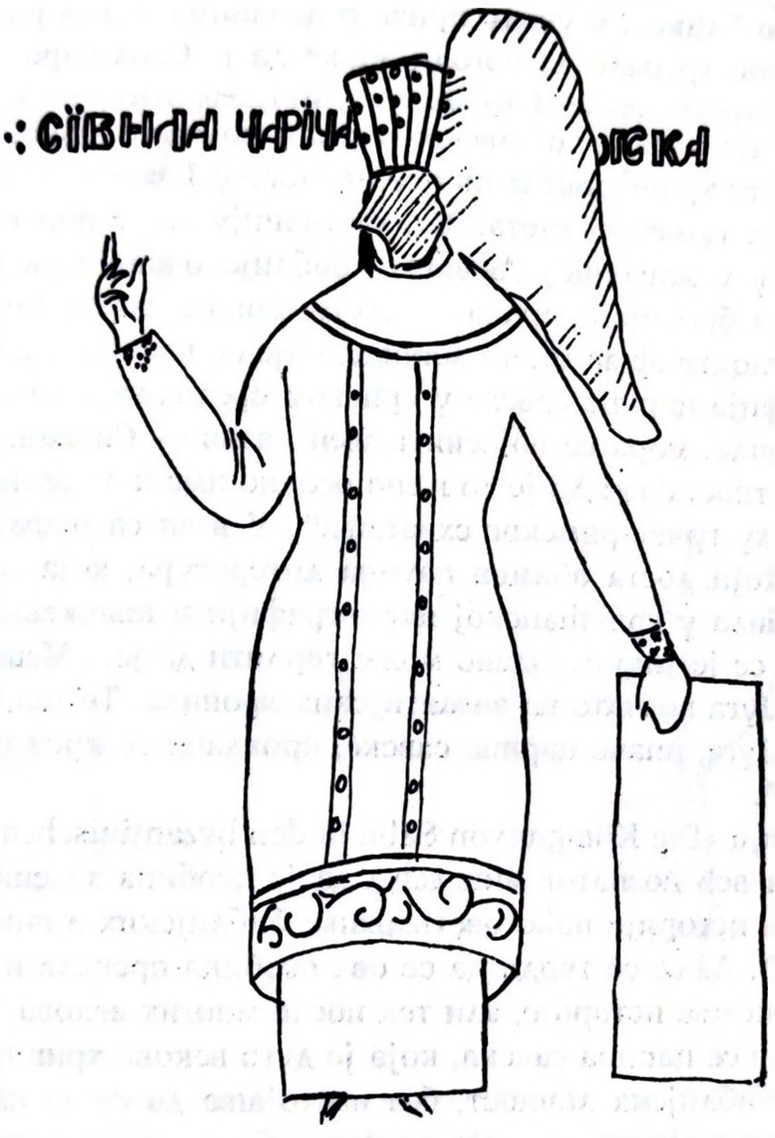
[8] II Днев. 9, 8.

[9] Црица южсъскаꙗ встанеть на соудь сь родом симь и ѡсоудит ї ꙗко приде ѿ конць земле слышати прѣмоудрости соломоне. и се боле и соломона здѣ (Мат. 12, 42), по Смедеревском четворојеванђељу из XV века, бр. 88 Грујићеве оставине у Музеју Српске православне цркве; то исто: Лук. 11, 31, Рим. 2, 14—15.

[10] Theodoriti Cyrensis episkopi, P. G. t. LXXX, 698.

[11] нав. дело, 698.

Значи, Сибила царица етиопска, насликана уз Лозу Јесејеву као њен саставни део, је она „чудесна жена" како је назива Блажени Теодорит — старозаветна савска царица или новозаветна царица Југа[12]. Значај ове библијске личности истицан је у Делима апостолским. О



Цртеж 1. Сивила царица етиопска. Ексонартекс цркве Богородице Љевишке

њој су писали теоретичари цркве и византијски хроничари. Обично се сматра да је Арабија област царевања и живљења царице од Сабе[13]. Не треба занемарити податак, који даје Јеврејин Јосиф Флавије, да је Етиопија била њена царевина[14]. То исто потврђује Теодорит Кирски[15]. Више података о савској царици може се наћи у византијској књижевности. Хроничар Јован Зонара у својој Ἐπιτομὴ ἱστοριῶν, која се у

[12] Βασίλισσα Εαβᾶ, у литератури Запада позната као краљица од Сабе.
[13] Enzyklopädie des Islam IV, Leiden—Leipzig 1924, 3.
[14] Josif Flavie, Antiquitatum Judaicorum libri VIII, cap. V, VI.
[15] Н. д., 698.

знатној мери заснива на проучавању извора, назива је царицом египатском и етиопском:[16] и тако же цр҃ца егѵптскаа и єдиѡскаа оувѣдѣвши сіѳ, и желающи слышати прѣмѵдр҃ость соломѡновѹ. въставши ѿ земли свое пр҃иде къ соломѡнѹ въ и҃ерлм҃ъ. (Слика I).

Михаило Гликас, у уводу приче о дечацима и девојчицама чији је пол Соломон требало да погоди, каже да је Саба народ Етиопије: Σαβα ἔθνος Αἰθιωπικόν τούτων ἐ βασίλευσεν ἡ θαυμασιὴ ἐκείνη σιβυλλα[17].

Најстарије податке о савској царици пружају књиге Старог завета. У почетку хришћанства они се преносе у Јеванђеље, а касније у дела црквених тумача-егзегета. За илустрацију ове етиопске владарке послужили су у живопису Љевишке библијско-канонски текстови и схватања. Ова библијска прича о посети царице савске Соломону послужила је као извор за многе легенде, које су касније настале. Да би се иконографија царице савске у српском средњовековном живопису потпуно решила, мора се објаснити њен назив — Сибила. О томе постоје две претпоставке: Да је то њено особно име и да је назив за пророчицу у духу грчко-римског схватања[18]. У вези са овом другом хипотезом постоји доста обимна научна литература, која се бави проблемима сибила у хришћанској иконографији и књижевности. Међутим, за сада се једино поуздано може тврдити да је: „Мешање сивиле са царицом Југа познато из византијских хроника. То мешање сивиле са царицом Југа, иначе царице савске, провлачи се кроз многе западне легенде"[19].

У студији »Die Königin von Saba in den byzantinischen Chroniken« полази се од већ познатог мишљења да је особина хеленистичког начина писања историје поистоветњивање библијских личности са грчко-римским[20]. Даље се тврди да се ова особина пренела и у хришћански начин писања историје, али тек после многих векова. Као пример овоме наводи се царица савска, која је дуго векова хришћанства била само једна библијска личност, без настојања да се за њу нађе нека личност из грчко-римског света са којом би се поистоветила. Први је од византијских хроничара Георгије Монах царицу савску начинио сибилом и на тај начин спојио библијско са хеленским. Овакву исту представу о савској царици, тврди се даље, имали су још само Георгије Кедринос и Михаило Гликас, да би после њих опет ишчезла. Будући да су, по аутору ове студије, извори којим се Амартола служио

[16] Словенски превод из 16. века. Рукопис Музеја СПЦ бр. 42.
[17] Michaelis Glycae, Annales, Bonnae 1836 (pars II), 343—344.
[18] О томе код S. Krauss, Die Königin von Saba in den byzantinischen Chroniken, Byzantinische Zeitschrift XI, Leipzig 1902, 120—131.
[19] В. М. Истрин, Греческие списки „Завещания Соломона", Лѣтопись историско-филологическаго общества VII, Византиское отдѣление IV, Одесса 1899, 56.
[20] S. Krauss, н. д.



Цртеж 2. Ариље, Царица савска из Лозе Јесејеве

за писање своје хронике непознати, он износи једну веома натегнуту хипотезу, полазећи од податка који пружа Епифаније о вавилонској пророчици Самбети, „која је вероватно царица савска"[21] и на основу имена Хусових синова: Саве, Савате и Саватаке[22], закључује да је реч о истој личности, односно царици савској. На неке грубе грешке које је у овој својој студији начинио Краус указао је још Нестле[23]. Податак који пружа Георгије Амартола о царици савској, на основу

[21] Paulus Real — Encyclopädie, Sibyllen, Stuttgart 1921, 2099.
[22] Генезис 10, 7; Днев. I, I, 9.
[23] Eb. Nestle, Zur Königin Saba als Sybille, Byzantinische Zeitschrift XIII, Leipzig 1904, 492—493.

којег Краус изводи закључак да је њено сибилијанство настало на основу хеленског начина писања историје, гласи[24]: цр҃ца васанскаꙗ ꙗже гл҃ема бѧше ѿ елинъ соувила. оуслышавши имѧ его приде въ їер҃лимь искоусити его (Слика II и III).

Међутим, овај податак заслужује ширу анализу. Дело Георгија Монаха спада у „монашке хронике" у правом смислу речи, јер је писано за монашку средину у религиозно-канонском духу. Он је био учен монах и његово познавање Библије и теолошких учења је несумњиво. Популарност његове хронике доказује богато рукописно преношење. Преведена је врло рано на словенски језик и њен траг у сло-



Цртеж 3. Санта Марија-Мађоре, Царица савска у сцени поклоњења мудраца (цртеж Б. Малиновске)

венској писмености примећује се од самих њених почетака. Да ли је Амартола могао једну библијску личност да поистовети са античком пророчицом? Рекавши „царица савска, коју су Јелини називали сибила", он се ограђује од тога назива приписујући га Јелинима. Много је вероватније да је легенда, коју нам он излаже, легенда о дечацима и девојчицама чији пол Соломон треба да погоди, постојала у старој нехришћанској књижевности одакле ју је преузео. Зна се да се ова бајка није налазила у хеленским него у рабинским и арапским предањима прехришћанског времена[25].

---

[24] Словенски превод Хронике Георгија Монаха из 16. века. Рукопис из ман. Крушедола, сада у Музеју СПЦ бр. 92. Упоредити: Georg. Monach. Chron. I, 200, 13. de Boor.

[25] Der Grosse Brockhaus, XVI, Leipzig 1933, 274; Collin de Plancy, Bibliothèque des legendes. Legendes de l'ancien Testament, Paris 1861.

У списковима сибила нема трага о некој сибили царици етиопској или савској. У својој Хронографији, која је писана под утицајем оријентално-хеленистичке традиције, Јован Малала, говорећи о сибилама наводи их почевши од јеврејске Даворе до хеленске μαντις Σιβυλλα а не спомиње никакву сибилу царицу[26]. Пасхална хроника наводи дванаест сибила међу којима нема етиопске царице[27]. Климент Александријски пише о сибилама али такође не наводи етиопску царицу[28]. У средњовековним сликарским приручницима не налази се међу пророчицама етиопска или савска царица[29]. Из овога се може закључити да се етиопска или савска царица у току средњег века није идентификовала са неком многобожачком пророчицом нити грчко-римском сибилом.

На илустрацију царице савске у српском средњовековном сликарству утицај апокрифне литературе је знатно мањи него што се до сада сматрало. Она је сликана према канонско-теолошким текстовима и има оно иконографско значење на које ти текстови упућују. У Арилју, 1296. године, насликана је у самој Лози Јесејевој, заједно са старозаветним пророцима, као једна од предака Христових[30]. Приказана је као млада жена у краљевској одећи и са круном на глави. Десном подигнутом руком показује на сцену Христова рођења насликану изнад ње. У левој руци држи свитак. Изнад главе јој је натпис ... вила. (Цртеж 2). Процес развоја иконографије царице савске у сликарству средњег века може се пратити још од 5. столећа, од најстарије нама познате њене представе у цркви Санта Марија Маџоре у Риму (Цртеж 3). Приказана је у сцени поклоњења мудраца и у њој још нико до сада није познао савску царицу. Зато што покушаји идентификовања нису били успешни иконографија целе сцене није потпуно објашњена[31]. Царица Сабе је приказана у композицији поклоњења мудраца као део евангелског циклуса о рођењу Христовом. Сам начин сликања

---

[26] Joanes Malalos, Anonimi chronologia, Corpus scriptor. historiae byzantinae (IV, 80), Bonnae 1833, 70.

[27] Hronicon Paschale, ed. Dondorfii, Bonnae 1832.

[28] Clementis Alexandrini, Stromata VI, (P. G. IX, cap. V, 263); P. Papageorgiu, Handschriftliches zu den Oracula Sibyllina, Byzantinische Zeitschrift XIII. Leipzig 1904, 51—53.

[29] Didron-Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, (164/207), 167—168. Наводе се имена дванаест многобожачких сибила. У средњем веку је било 12 божјих сибила; Ерминия или наставленіе въ живописномъ искусствѣ, составленое йеромонахомъ и живописцемъ Дионисіемъ Фурноаграфитомъ, Кіевъ 1869, наводи једну хришћанску сибилу, али је не именује.

[30] Н. А. Окунев, Арилье, Seminarium Kondakovianum VIII, Praha 1936, 233. Окуњев је реконструисао овај натпис као сівила, међутим после чишћења фреске изгледа да пише самовила.

[31] Marie-Louise Thérel, Une image de la Sibylle sur l'arc triomphal de Sainte Marie-Majeure à Rome, Cahiers Archéologiques XII, Paris 1962, 153—171. Покушај идентификовања у овој студији није успео јер проблем није добро вођен.

овога догађаја указује на њен дубљи теолошко-симболички смисао. Три мудраца доносе дарове, не детету које се родило у пећини, већ детету-владару које седи на престолу. Лево од њега седи Богородица, а десно млада жена у свечаној владарској одећи са круном и велом на глави. Карактеристичан покрет десне, подигнуте, руке је исти као у њеним представама у Ариљу и Љевишкој. Више Христа су четири анђела. Два мудраца са даровима у рукама прилазе са леве, а трећи са десне стране Христа. У позадини је архитектура неког града.

Овај, један од најстаријих начина приказивања царице савске илуструје теолошке текстове.

Током свога иконографског развоја библијска изворност ове представе се губи, да би крајем средњег века, на Западу, а нарочито у Румунији, приказивање етиопске царице стајало сасвим под утицајем апокрифа[32].

Апокриф из 16. века, рукопис манастира Дионисија (Testamentum Solomonis) садржи причу о царевима који долазе Соломону, међу њима је и царица савска, која се овде назива царица Југа, мудра сивила[33]. Она се назива царицом Југа или царицом јужном у највећем броју словенских легенди у којима се говори о њеном доласку Соломону да би проверила његову мудрост[34]. приде цр҃ца оужскѧ соломона загадми. У другим словенским легендама сивила се јавља у епизоди историје крсног дрвета, које је Соломон хтео да употреби за зидање свога храма[35]. Како је дрво при томе мењало своју величину, у неким легендама, сибила царица Југа је прорекла да је то чудотворно дрво на којем ће бити разапет Христос. Легенде о крсном дрвету познате су само из словенске књижевности. Али је називање царице јужне, тј. царице савске сибилом вероватно потекло из византијских хроника. Једна варијанта ове легенде говори да је Соломон хтео да употреби за свој храм дрво које је изникло из гроба Адамова, али се оно чинило час краћим, час дужим, тако да се није могло уградити. Зато је од њега направио мост којим је морала да прође царица савска. У једном немачком делу у стиховима из 14. века сивила се идентифи-

---

[32] J. D. Stefanescu, L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Orient et Byzance VI, Paris 1929, 159—163.

[33] Testamentum Solomonis (De operationibus doemonum), P. G. CXXII, 1315—1358.

[34] S. Novaković, Srpsko-slovenski zbornik iz vremena despota Stefana Lazarevića, Starine IX, Zagreb 1877, 1—47. Публикује одломак рукописа бр. 29, који је био у Народној библиотеци у Београду. У њему се помиње царица јужна која је дошла с краја света да слуша премудрост Соломонову; Н. Тихонравовь, Памятники Отреченной русской литературы I, СПб 1863, 271.

[35] И. Я. Порфирьевъ, Апокрифическія сказанія о ветхозавѣтныхъ лицахъ и событіяхъ, СПб 1877, 96—220.

кује са царицом савском[36]. Епизода са сибилом и крсним дрветом има две варијанте. У руским рукописима она дрво назива трипут проклетим, а народ протестује називајући га трипут блаженим, јер ће на њему бити распет Господ[37]. Али постоји легенда где сибила назива дрво трипут блаженим. Такав је однос сибиле према крсном дрвету у причи која се приписује Севириjану авиљском епископу. Соломон је сибили показивао свој храм и све што је у њему вредно дивљења. Кад су се приближили дрвету: сѣдение оувo ѡроче к древоу приречѣ: ѡ трѣблажное древо на нем же распѧтсѧ хс̃ цр̃ь и ѳ̃ь.

На исти је начин описан овај догађај у сказание о трехъ древахъ григорна двоесловца. ѡ крестѣ честнемъ и о двою крестоу разбнических̃ъ[37a]. Ово дело се приписује папи Григорију Двојеслову, који је живео у 6. и почетком 7. века. Сибила је и овде благословила дрво речима: О трипута блажено дрво на њему ће бити распет Цар и Господ[38].

На своду цркве у селу Шишеву, код Скопља, 1565. године је насликана сибила заједно са старозаветним пророцима. На свитку који држи чита се: о трѣблаженое дрѣво на немь же расп. . . .[38a] Овај текст из приче о крсном дрвету идентификује је као царицу савску или царицу Југа. Она је овде, као и на римском мозаику, Арињу и Љевишкој, приказана у владарској одећи, са карактеристично подигнутом десном руком и свитком у левој руци.

Легенде о царици савској која је дошла Соломону да се увери у његову мудрост настале су у јеврејској народној књижевности давно, вероватно у библијско време[39]. Прича о дечацима и девојчицама, чији је пол Соломон требало да погоди, а која се налази код византијских хроничара, настала је сигурно у прехришћанско време. Међутим, епизода о царици савској из историје крсног дрвета припада хришћанском времену. Зна се да је код Јевреја за време царева постојало више књижевних дела него што су унета у Библију[40]. То су неканонска литерарна дела и о њиховом постојању има трага у старозаветним књигама. Били су то зборници народних песама, разни летописи, историјске, пророчке књиге од којих се већина није сачувала до нас. Познате су неканонске књиге поезије: „Премудрост Соломонова" и „Премудрост Исуса сина Сирахова". Ова два дела припадају по својој садржини практичној филозофији или литератури мудрости. Јеврејска

[36] Kampers, Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi, Köln 1897, 109—112.

[37] Порфирьевъ, н. д., 96—99.

[37a] Порфирьевъ, н. д., 261—263.

[38] Овако почиње V ирмос канона на Крстовдан који је саставио Козма Мајумски.

[38a] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 75—76. Публикован је овај текст и цртеж сибиле.

[39] Collin de Plancy, н. д.

[40] И. Нав. 10, 13; II Цар. I, 18 — спомиње се Књига Праведнога.

схватања мудрости и филозофије не одговарају нашем, нити јелинском схватању[41]. Старозаветна мудрост је практично-религиозног карактера. Проблеми живљења и постојања гледана су кроз призму религије. Мудрост се састоји у откривању премудрости божје у природном поретку и животу којим треба да управља. Она се стара да дâ објашњења о противречностима људског живљења и његових проблема. Даје божанске норме на којима људи треба да изграде свој живот. Ова се практично-животна мудрост не излаже помоћу неког филозофског система, него у облику кратких пригодних прича и сентенца или поука где се мудрост ставља насупрот глупости и греху. Мудрост се састоји и у правилном процењивању положаја и изналажењу начина за решавање постављених питања. Соломон је образац мудрости, јер има практично решење за сва најзаплетенија питања[42]. Књига прича Соломонових је само један део тих мудрости. Она садржи параболе, мудре поуке, изреке извучене из животног искуства. Приче Соломонове су похвала мудрости: „У тврђаву моћних улази мудри обарајући силу у коју су се поуздали"[43]. Такве су се животне поуке и расуђивања кроз народна предања претварале у изреке. Изреке или кратке мудре поуке биле су постављане на раскршћима да би их пролазници читали и памтили. То је био један од облика њиховог преношења по народу. Мудре јеванђељске параболе настале су под утицајем старозаветно-источњачког начина мишљења. У нашем средњовековном сликарству овакве мудре изреке писане су на свитцима испосника, великосхимника, светитеља, па и код личности које не припадају хришћанском свету. То се најбоље илуструје у Даниловој припрати Пећке патријаршије, где монаси и испосници држе свитке на којима сентенце садрже идеју премудрости божје као њихове животне водиље.

Циљ је посете царице савске Соломону, према старозаветној причи, да га испита у оштроумљу и мудрости. Постојао је обичај код старих Јевреја, Арабљана и уопште источних народа да мудраци једног племена траже сусрет са мудрацима другог племена ради надмудривања[44]. У вези са овим су настале „Соломоновске легенде" у којима Соломон одговара на загонетке које му постављају други мудраци. Основа ових легенди је прича из Талмуда[45]. Муслимани су присвојили ту причу из Талмуда изменивши је према својим идејама[46]. Соломоновске легенде су биле особито популарне у Египту и Етиопији. Ова истинска, стара филозофија, нама тешко разумљива, јер се у великој

[41] La Kabbale ou la philosophie religieuse des Hebreux, Paris 1861.
[42] III Цар. 4, 33; у вези са тим су настале легенде „Суд Соломонов".
[43] Приче 21, 22.
[44] Суд. 14, 12—15.
[45] Lexicon chaldaicum, talmudicum et rabbinicum, Basileae 1639, 1455—1456.
[46] Weil, Biblische Legenden der Muselmänner, Frankf. 1845, 246—267.

мери разликује од већине свих врста западне философске мисли, често је неприступачна домашају разумевања савременог човека, због чега је понекад и негирана. Такав начин оријентално-старозаветног казивања мисли почео је од самог почетка хришћанства да се преноси у Новозаветне књиге. Као први извор и прва основа новозаветне цркве послужиле су свештене књиге Старог завета, у којима су били предсказани и пранасликани сви догађаји хришћанског времена. На те књиге су се ослањали хришћански писци при свим питањима Христовог учења. Као извор за јеванђељску царицу јужну послужила је старозаветна прича о посети савске царице Соломону. Како је Стари завет био праслика Новог, то су не само догађаји него и личности из Старог завета били праслика новозаветних. На то су указали још Христос и јеванђелисти, а касније је постало пут и начело за црквене теоретичаре. Као што је мудрост Соломонова праслика једне савршеније мудрости — божје премудрости, тако је царица савска праслика царице Неба и Земље — Богородице.

Легенде о царици савској у словенској књижевности и у књижевностима древних народа представљају доста непроучен материјал. Како се ова библијска прича код старих источних и западних класичних народа мењала под утицајима у области идеја, то би био предмет једне друге, посебне, много шире студије. У овом раду су додирнути само они проблеми који су везани за иконографију српског средњовековног сликарства.

На мозаику тријумфалног лука у цркви Санта Марија Маџоре у Риму приказан је Христос-дете, од 4—5 година, као владар на престолу. Лево од њега је Богородица као царица Неба и Земље, а десно царица, владарка народа који се звао Саба. Христу владару доносе дарове мудраци — цареви источњачких земаља (као што је царица савска донела дарове Соломону). У зборнику одломака из дела светих отаца Московске синодалне библиотеке налази се спис који носи наслов[47]: *але бытность ты трѣ̀ королевъ. вл҃гословленыѣ.сѧ пророчьства валамова. попа мадиамля пророка поганьско передооузмла.* У њему се говори о догађајима првог доласка Христовог. На месту где се говори о доласку и поклоњењу мудраца уметнут је текст из Старог завета, из књиге пророка Исаије, који се односи на овај догађај[48]: *сила поганьскаѧ пр҃ійдетъ тобѣ и навалность вельблюдовъ. и покрыютъ тебе г҃ынъштове. и дромодаре. мадіанъ. и ефа. и оуси с сабы пр҃ійдѫтъ. золоты* (д. б. золото и) *ладанъ носѧчо и хвалѹ б҃огу. пропов҃ѣдающе всѧ скотъ кедарь звѣретсѧ тобѣ скопове навашть посл҃ѫжа тобѣ тогу.*

[47] А. Горский-Невоструевъ, Описание славянскихъ рукописей Московской синод. библ. Одѣл. II, Москва 1859, 638—640.

[48] Ис. 60, 6—7.

Цитат из Исаијиног пророштва је словенски превод из Вулгате, што указује на латинско порекло овог рукописа. Даље се наводе имена та три цара: Мелхиор, цар Аравије и Нубије; Валтазар, Годолије и Саве; Гашпар, цар Тарсиса и острва Крисевља. После овог старозаветног текста садржај се наставља новозаветним збивањима. Овај рукопис објашњава иконографију и смисао мозаика на тријумфалном луку у римској Санта Марија Мађоре. Дарови које су мудраци поклонили Христу су злато, што значи да је Он цар; ливан — да је Он Бог; смирна — да је ради нас умртвљених грехом Он био мртав три дана. И у легенди Афродитијана говори се о поклоњењу мудраца овако[49]:

и отвержьше скровишта своя поклонише се къ земли, принесоше дары, злато и лївань и смурноу: злато, яко цасоу, лївань яко богоу: смурноу яко мрътвецоу. тогда испълни се реченное пророкомь: царіе аравїйстіи и сава дары принесоуть, царіе персїйстіи и островы дары понесоуть. и дасть се емоу зла̀то аравїйска.

Према тумачењу Афродитијана, који се позива на пророштво цара Давида, један цар-мудрац је из Персије, други из Аравије и трећи из Етиопије[50c]. Царіе дарсїйсти и островы дары принесоуть: царіе аравстїи и сава дары привдуть и поклонятсѧ ему вси царіе земстїи.

Царица савска, која је даровала Соломона, симбол је поклоњења источњачких мудраца и приношења дарова новорођеноме Христу[50a]. Друго иконографско објашњење има присуство царице савске у генеалошком стаблу Христовом, као потомак Јесејев и предак Христов, како је то насликано у Арињу. Поред старозаветних пророка у аријској Лози налазе се царица савска и пророк Валаам[50b]. Обоје пагани и припадници других народа — Валаам је свештеник медијански, а царица савска Етиопљанка — нису преци Христови. Објашњење овога се налази у Јеванђељу, у речима Христа када је говорио о својим сродницима[51]: иже во ѧще творитъ волю ѡца̀ моего иже естъ на нб҃сѣхъ. тъ братъ мои и сестра и мати естъ. Прави сродници су му они који извршавају вољу Оца његовог. Паганski мудраци — источњачки цареви који су дошли да се поклоне новорођеноме Христу, антички и источњачки философи, мудра царица етиопска и старозаветни пророци, својим даром мудрости открили су истину, долазак Христа Спаситеља. И зато што су признали Бога Христос их је примио у своју цркву. У једном словенском рукопису о јелинским мудрацима који су наговестили до-

---

[49] S. Novaković, Skazanija Afroditijana o bivšim v Persijej zemlji čudesi, Starine IX, Zagreb 1877, 18—19.

[50] Пс. 71, 10—11.

[50a] W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, 31 (№ 91).

[50b] Валаам је прорицао о судбини јеврејског народа и доласку Месије. То пророштво су записали персијски мудраци и чували га до појаве звезде у време Рођења. У вези с тим је настала легенда Афродитијана о чуду у Персији.

[51] Мат. 12, 42.

лазак Христа[52]: нѣціи рѣша и ѿ елнски мѹрець прорчествахѹ про хво пришествіе наводе се, поред античких философа, философи са Истока, међу којима је и Валаам. Црквени теоретичари су „елинима" називали, не Грке и Римљане, већ све пагане. Отуда податак који даје Георгије Монах о савској царици, да су је Јелини називали сибилом, има друго значење од оног како се до сада тумачило. Оно значи да су царицу, народа званог Саба, сибилом називали многобошци уопште[53]. Због тога је тврдња, да је савска царица прво у хеленској историографији названа сибилом и поистовећена са неком грчко-римском пророчицом, непоуздана. Сибила је реч јеврејско-феничанског порекла и значи Велика Мајка[54]. Савска царица је, по етиопској легенди, са Соломоном родила сина Мелеха оснивача етиопске владарске династије, под којом је био велик утицај семитске културе[55]. У 5. веку, у Египту, постојао је веома развијен култ ове жене, која је називана „Наша мајка Сибила"[56]. Епитет Сибила, који су народи Истока дали савској царици, нема значење пророчице, већ мајке оснивача једне династије која потиче од Соломона. У учењу хришћанске цркве она није сматрана пророчицом. Теодорит Кирски тврди да она „није познавала пророчка наступања"[57]. Вероватно да је у народној литератури и предањима крајем средњег века дошло до бркања Сибиле етиопске царице са пророчицом-сибилом (у античком смислу речи) и поистоветњивања са грчко-римском сибилом. Личност Сибиле царице етиопске је још слабо испитана. Један од проблема, који спада у област проучавања Светог писма, библијске археологије и културе Етиопије, је њен старозаветни назив савска царица и новозаветни јужна царица. Сви проблеми везани за царицу савску морају се пратити не од хеленизма, како је то до сада чињено, већ од старозаветног времена, затим у књижевности Јевреја, Египта и Етиопије. Хришћанско поштовање многобожачке философије уопште, као и античке философије посебно, ограничава се на ону мудрост која је могла да докучи извесне истине блиске хришћанском учењу. Стога је разумљиво присуство античког философа Питагоре и персијског мудраца Проприја на грачаничким иконама из 16. века митрополита Виктора и Никанора, учених црквених великодостојника; мудре етиопске царице и античких философа Платона и Плутарха у Љевишкој. Царица савска, та мудра жена, „која је за примљени дар мудрости прославила Великог Дародавца", како каже Теодорит Кирски[58], схватила

---

[52] А. Горский-Невоструевъ, II, Москва 1862, 634.

[53] Кондаковъ, История византиского искусства и иконографіи по миниятурамъ греческихъ рукописей, Одесса 1876, 104—109.

[54] RE, Stuttgart 1921, Sibyllen, S. 2075—2103.

[55] F. Praetorius, Fabula de regina Sabaea apud Aethiopes, Halis, typis Orphanotrophii, 1870.

[56] J. E. Quibell, Excavations at Saqqara, Caire 1908—1909, 35—36.

[57] Tehodoriti Cyrensis episkopi, P. G. t. LXXX, 698.

[58] Н. Д.

је истину о доласку и рођењу Спаситеља — ону истину коју симболише анђео на улазу у нартекс Богородице Љевишке. Зато се на дан Рођења Христовог, на јутрењу пева у 4. песми канона, 3. тропар: ѥкѡ на рѣно вонь чрѣвѣ сшелъ ѥси дождь хрїсте, и ѥкѡ капли на землю капляюшѧ. ѳѳїопїа и дарсїсъ и аравитстїи острови | же сава, лиудшѧ землю держащїи припадоша тебѣ спасе.

LE PERSONNAGE DE SIBYLLE, IMPERATRICE D'ETHIOPIE, DANS LA PEINTURE MURALE DE LA VIERGE DE LJEVIŠA

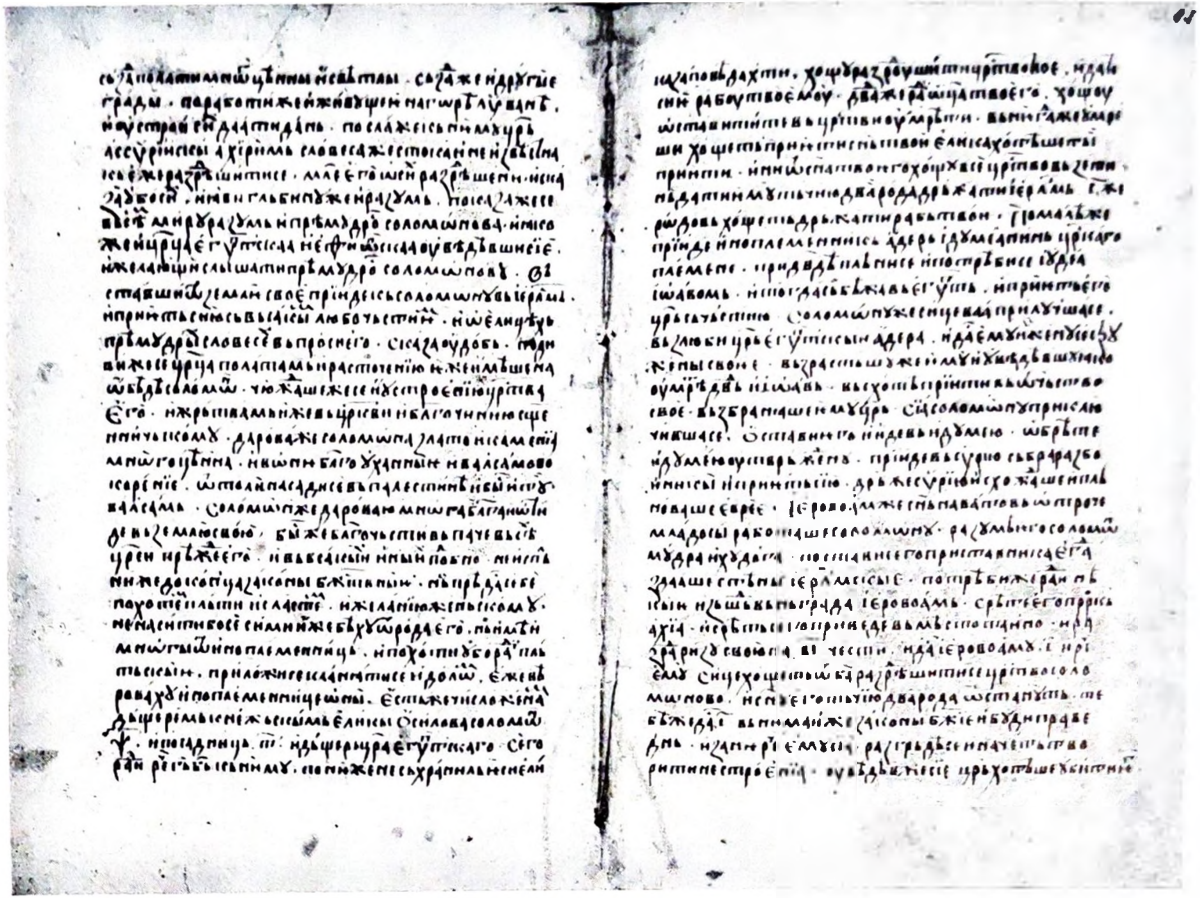
NADEŽDA DAVIDOVIĆ-RADOVANOVIĆ

Dans l'exonarthex de l'église de la Vierge de Ljeviša, à Prizren (début du XIVe s.) sont représentés, comme faisant partie de l'arbre généalogique d'Isaïe, les philosophes de l'antiquité et Sibylle, impératrice d'Ethiopie. Dans leur voisinage immédiat se trouvent les prophètes de l'Ancien testament, portant des rouleaux de parchemin dont les textes annoncent la venue du Messie.

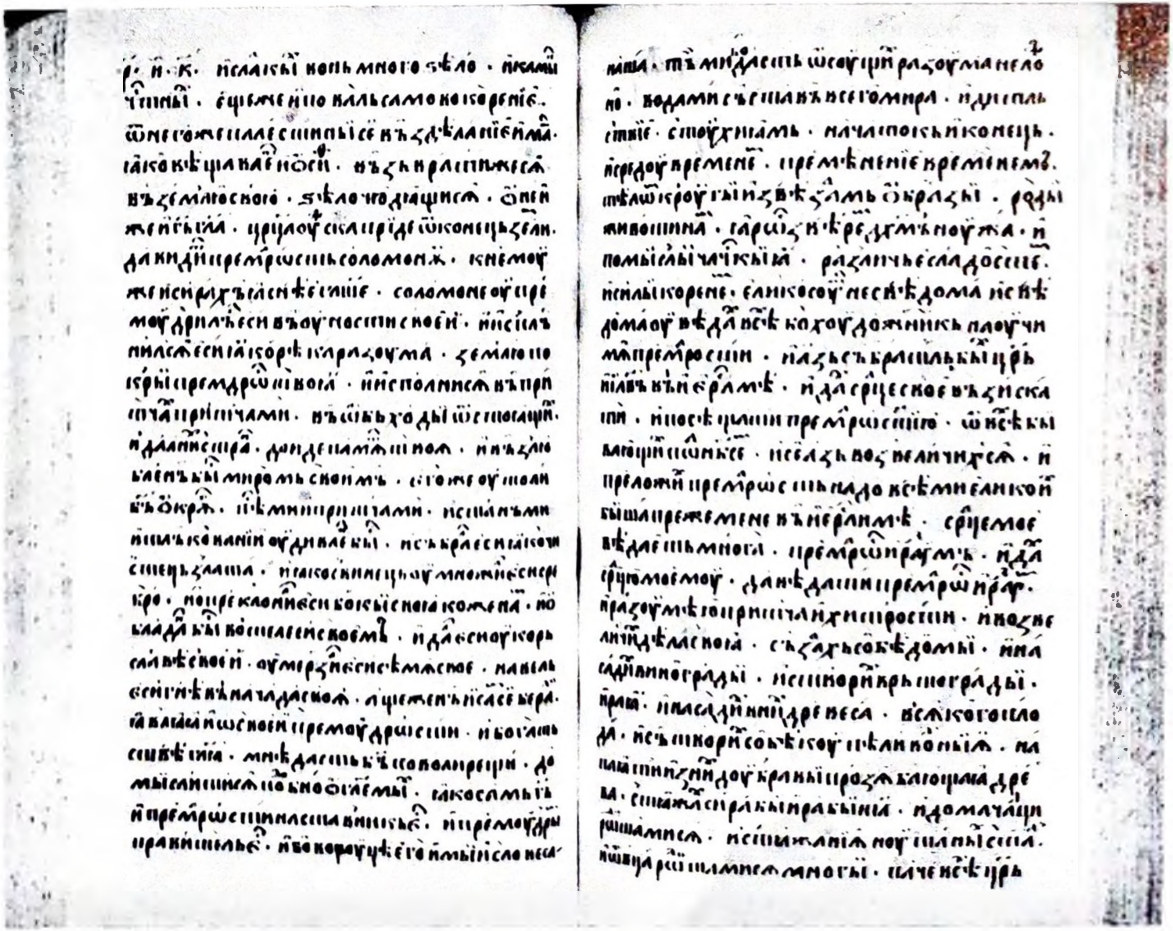
L'auteur de la présente étude a pu, en se basant sur les textes de la Bible, les données puisées dans Josèphe Flavius, les Théologues et les chroniqueurs byzantins établir l'identité de l'impératrice Sibylle comme identique à celle de la reine de Saba de l'Ancien Testament, ou de la reine du Sud comme on la nomme dans le Nouveau. Chez les chroniqueurs byzantins Georges Monachos, Michel Glycas et Georges Chédrinos elle s'appelle Sibylle. Jean Zonara l'appelle simplement l'impératrice d'Egypte et d'Ethiopie. Dans la littérature slave, plus particulièrement dans la légende de la Sainte Croix elle s'appelle Sibylle, impératrice du Sud. Son authenticité biblique se perd dans cette légende.

La plus ancienne représentation picturale de la reine de Saba connue jusqu'à présent se trouve dans l'église de Sainte Marie Majeure à Rome. Jusqu'à présent elle n'avait pas été reconnue comme telle. C'est ce qui a été fait dans la présente étude. L'iconographie de la composition mentionnée peut être expliquée par un texte manuscrit de la Bibliothèque synodiale de Moscou. La reine de Saba y figure en tant que symbole biblique de l'Epiphanie, des roismages d'Orient venus s'incliner devant leur nouveau Souverain, l'Enfant et lui apporter leurs offrandes.

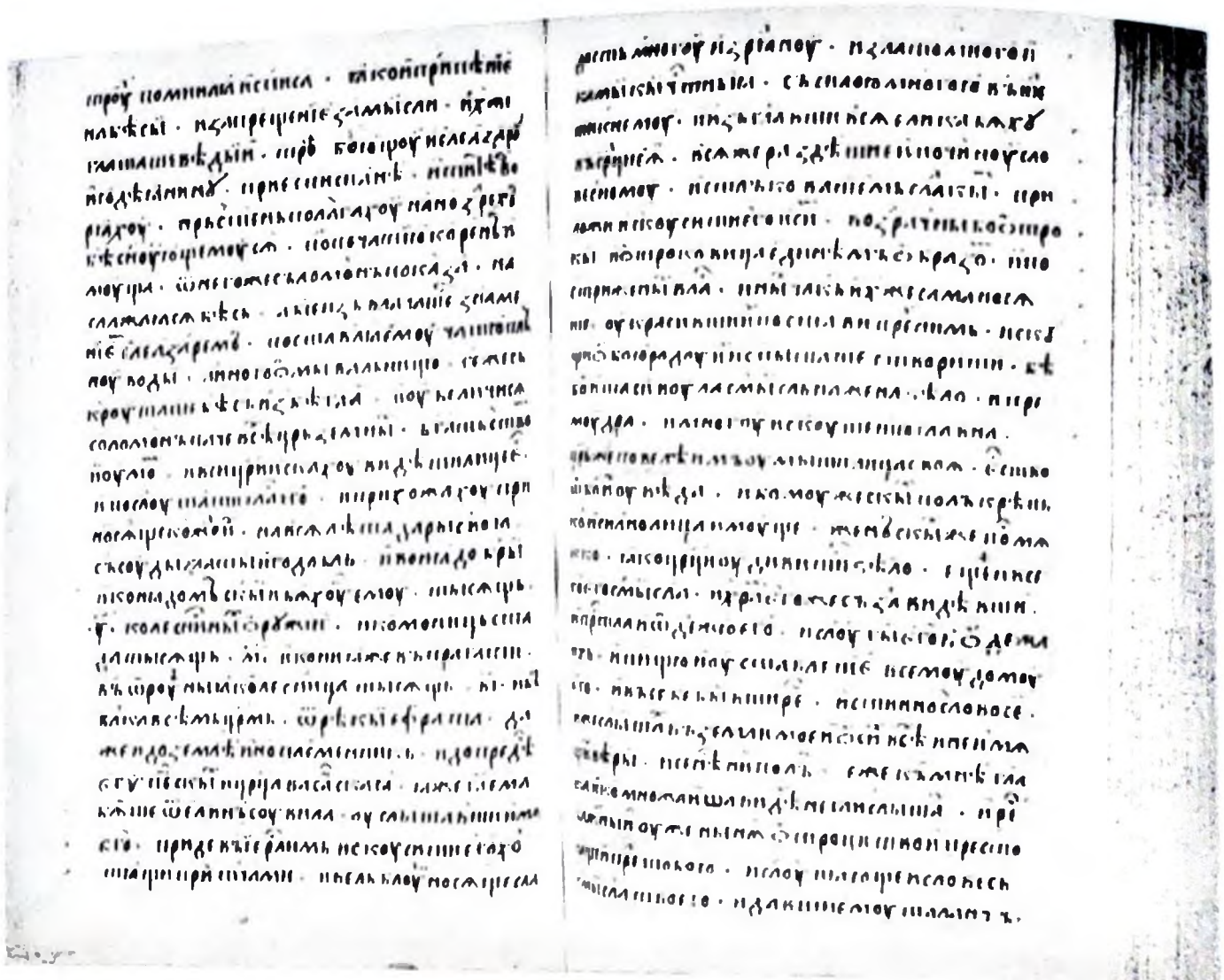
Se basant sur des sources écrites, l'auteur de la présente étude explique la signification et l'origine du nom de Sibylle, en tant qu'épithète. Il est d'originie phénico-judaïque et signifie »Grande Mère«. D'après la légende éthiopienne la reine de Saba aurait, avec Salomon, engendré Melech, fondateur de la dynastie impériale d'Ethiopie. On sait que le culte de cette femme était très développé en Egypte au Moyen-Age, et qu'on l'appelait »Notre Mère«. La reine de Saba est représentée dans les fresques de la Vierge de Ljeviša et à Arilje (1296) d'une manière iconographique plus complexe et plus compliquée. L'auteur de la présente étude, en se basant sur les textes bibliques, les oeuvres des Théologues et la poésie sacrée, explique leur iconographie, fidèle aux préceptes des canons de l'Eglise. Une troisième représentation de la reine de Saba dans la peinture murale médiévale serbe se trouve dans l'église du village de Šiševo (1565). Elle est sous l'influence de la légende du Bois de la Sainte Croix telle qu'on la trouve dans la littérature slave.



Сл. 1. Зонарина Хроника, из 16. века, рукопис бр. 42 из Музеја Српске православне цркве, л. 151



Сл. 2. Хроника Георгија Амартола из 16. века, рукопис бр. 92 Музеја Српске православне цркве, л.108



Сл. 3. Хроника Георгија Амартола

Michelangelo Muraro

Paolo Veneziano in Jugoslavia



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Nell'anno 1818 il pittore jugoslavo G. Grezler ritirò dai depositi del Governo Italico alcuni dipinti che prima della fine della Repubblica erano conservati nella chiesa di S. Sebastiano a Venezia e li portò direttamente nella chiesa del suo paese istriano, la parrocchiale di Vodnjan.[1] Evidentemente quella richiesta non trovò alcuna difficoltà ed ancora oggi nel presbiterio e nella sacrestia della chiesa di Vodnjan si possono vedere i quattro dipinti che interessano: il Paliotto con scene della vita di San Leone Bembo che reca un'iscrizione con la data 1321, due pannelli di Lazzaro Bastiani che raffigurano gli stessi soggetti, e un piccolo dipinto da attribuire a Lorenzo Veneziano. Quelli erano tempi in cui la cultura ufficiale nutriva un profondo disprezzo per i fondi oro e in generale per tutta l'arte dei primitivi. I professori dell'Accademia di Venezia, che avevano il compito di raccogliere e conservare tutte le opere d'arte che un tempo si trovavano nei conventi e nelle chiese soppresse, non erano in grado di apprezzare le antiche tavole »bizantine«, che, come ricorda il Testi, spesso venivano spaccate per ricavare legna da ardere o finivano in »maltrattati pezzi«[2]. Tale disprezzo dura ancora oggi ed io stesso ho rinvenuto nella chiesa di Caorle gli ultimi sei riquadri di una grandiosa iconostati, che nessuno aveva pensato di catalogare e che nessuna guida aveva ritenuto interessante ricordare. Le antiche chiese veneziane avevano tutte la loro iconostasi (unico esempio superstite è quello del Duomo di Torcello), tutte le case conservavano immagini sacre che, per antica tradizione, erano realizzate secondo le forme »bizantine«. Salvo la Nicopeia ed altre »Madonne nere« ritenute dipinte da S. Luca, gran parte di quelle immagini di culto ora sono andate disperse, o ancora si trovano nei polverosi solai delle chiese veneziane. L'indifferenza, o ad-

[1] A. Morassi, Il »fondo oro« trecentesco e la predella belliniana di Dignano, in »Rivista della città di Venezia«, 1924, p. 25.

[2] L. Testi, La storia della pittura veneziana. Le origini. Bergamo, 1909, I°, p. 150.

dirittura il profondo disperzzo che si nutriva verso l'arte bizantina si riflette anche nella nostra letteratura artistica. Il Vasari, il Sansovino, il Boschini, lo Zanetti incominciano la storia della pittura veneta con Jacobello del Fiore e con i Vivarini. Solo il Lanzi propose una definizione ammirevole per Paolo Veneziano, che egli distingue, non solo dai bizantini, ma anche da Giotto e che considera un artista con caratteri suoi propri[3]. Adolfo Venturi nella sua Storia, ricorda tre opere di quel Paolo Veneziano, che ora è considerato il fondatore della nostra scuola pittorica e il vero protagonista delle arti del Trecento veneziano. In questi ultimi decenni la fisionomia di Maestro Paolo si è andata schiarendo, grazie soprattutto al ricupero di tutta una serie di opere firmate e datate nei seguenti anni: 1333 (Polittico di Vicenza), 1339 (Lunetta dei Frari), 1340 (Madonna Crespi), 1345 (Coperta della Pala d'oro), 1347 (Madonna di Carpineta), 1348 (Crocifissione di Dubrovnik), 1349 (Polittico di Chioggia), 1354 (Polittico di Parigi), 1355 (Polittico di Pirano), 1358 (Incoronazione della Vergine della Collezione Frick). Grazie al fiorire degli studi sul Trecento veneziano, soprattutto dovuti a L. Testi, R. Van Marle, E. Sandberg Vavalà, G. Fiocco, B. Berenson, A. Morassi, S. Bettini, R. Pallucchini, R. Longhi, F. Arcangeli, S. Marconi-Moschini, G. Mariacher, T. Pignatti, G. Gamulin, C. Fisković, e molti altri, mi è stato possibile intraprendere la difficile impresa di dedicare a Maestro Paolo da Venezia la prima monografia sulla sua arte[4]. Il mio lavoro inoltre è stato facilitato dai molti restauri eseguiti in questi ultimi anni, talvolta in modo eccellente, ai dipinti attribuiti a Paolo Veneziano e alla sua scuola.

A seguito delle ricerche compiute e dei risultati raggiunti, vediamo ora di ricordare e di commentare brevemente tutte le opere paolesche, o ritenute tali, che si trovano in Jugoslavia e che in gran parte sono state presentate nella mostra organizzata da V. Zlamalik nel 1967[5], che ha costituito una tappa di notevole importanza per lo studio della pittura veneziana del Trecento. Io ho potuto studiare accuratamente queste opere, come è stata mia cura prendere visione di tutti i dipinti attribuiti a Paolo Veneziano che si trovano a Beograd, a Dubrovnik, a Krk, a Rab, a Trogir, a Zadar, ecc., in qualche caso giungendo addirittura ad ampliare il catalogo dei dipinti paoleschi presenti in Jugoslavia. Non deve far meraviglia tanta ricchezza di opere simili sull'altra sponda dell'Adriatico; si può anzi dire che in altre chiese di rito ortodosso (la visita che ho compiuto nella chiesa ortodossa di Sarajevo, ove, fra i molti fondi oro, ho potuto trovare una stupenda tavola di Michele Giambono), in altre

[3] L. Lanzi, La storia pittorica dell'Italia. Bassano 1795—6, II°, p. 8.
[4] M. Muraro, Paolo da Venezia. Milano 1969.
[5] V. Zlamalik, Paolo Veneziano i njegov Krug. Zagreb 1967.

raccolte e collezioni della costa dalmata e perfino dell'interno jugoslavo, sarà possibile trovare, confuse con tavole divozionali a fondo oro di »Madonneri« provenienti da Creta, da Cipro, da Cattaro e da ogni altro centro Mediterraneo ove fioriva l'industria dell'arte sacra, sarà forse possibile individuare altri dipinti da assegnare a Paolo Veneziano e alla sua scuola. Come è accaduto al Fiskovič, visitando la collezione Lucović di Prčanj[6], come a V. Djurić nella collezione Destrić di Sarajevo, così accadde anche a chi scrive, allorché ebbe l'occasione di visitare la sacrestia della chiesa di Trogir, o la Galleria Nazionale di Beograd.

Se la ricostruzione della parabola artistica di Maestro Paolo che noi proponiamo non ci conduce fuori strada, partendo proprio da quelle opere sicure che abbiamo ricordato, ora forse siamo in grado di distinguere lo stile di Maestro Paolo da quello di altri pittori del suo tempo; ma prima di giungere a ciò, sarà necessario eliminare le opere equivoche e non sostenute da alcuna sicura attribuzione, in modo da non essere tratti in inganno e da potervi conoscere la mano diretta del Maestro, distinguendola per quanto è possibile da quella dei suoi più o meno diretti collaboratori. E sono particolarmente tre i punti da premettere e da chiarire, come in altra sede ho avuto modo di annunciare e di sostenere[7].

Il primo punto riguarda il Paliotto di Vodnjan che tutta la critica ritiene dell'anno 1321, ma che io penso di togliere a Maestro Paolo e di assegnare a un suo seguace trenta anni più tardi. La data 1321, infatti, non si riferisce al dipinto, ma all'esecuzione del sarcofago, del monumento, dell'altare, che doveva venire ricoperto da un dipinto simile. A dimostrazione di ciò si veda la stessa iscrizione (HOC OPUS FACTUM FUIT MCCCXXI) sul Paliotto eseguito alla fine del Quattrocento da Lazzaro Bastiani, in sostituzione di quello trecentesco, ormai fuori moda (Ill. I). Se è vera questa nostra ipotesi e se il dipinto di Vodnjan rappresenta lo stile di una particolare bottega veneziana sulla metà del Trecento, ecco che dobbiamo collocare nello stesso momento anche il polittico di Krk e tutte le altre opere che erano state assegnate al 1321 circa proprio in base alla data ingannevole di Vodnjan.

Un secondo punto da chiarire si riferisce allo stile manifestato da Maestro Paolo nelle sue prime opere. A mio avviso il suo primo dipinto è quello di Vicenza, firmato, del resto, e datato 1333. Il carattere »paleologo« di quel momento distingue in modo indubitabile lo stile di Mae-

[6] C. Fisković, Une Madone d'atelier de Paolo Veneziano non ancore publiée dans les Bouches de Kotor. In »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, 1970, XVIII°, p. 53.

[7] M. Muraro, Maestro Paolo da Venezia — fortuna critica, in »Ateneo Veneto«, 1965. Per la rivista »Zograf« ho inoltre preparato uno studio su »Maestro Paolo da Venezia« e un articolo su »Varie fasi di cultura bizantina a Venezia nel secolo XIV.«.

stro Paolo da altre manifestazioni artistiche presenti a Venezia nei primi decenni del Trecento, specialmente da quelle improntate, come vedremo, a forme occidentali e »teutoniche«. Il dipinto più rappresentativo in questa direzione è l'Incoronazione della Vergine di Washington, datata appunto 1324. Anche il Lasareff ora concorda con questa mia idea ed assegna il dipinto di Washington ad un maestro che precede Maestro Paolo[8], un artista che io propongo di identificare con quel Marco, fratello maggiore di Paolo, pittore anche lui e seguace di un »frate teutonico«, ricordato da un documento trevigiano nel 1335[9].

Il terzo punto da chiarire in questa breve premessa riguarda l'improvviso mutare, la profonda decadenza dello stile di Maestro Paolo dopo la peste del 1347. Se dobbiamo credere alle cronache del tempo, il 70% della popolazione veneziana trovò la morte in quel flagello; e da quel momento (come risulta dagli eccellenti studi recentemente dedicati alla storia veneziana del Trecento da G. Luzzatto, E. Pastorello, G. Cracco, ecc) la vita di tutta la città subì una profonda trasformazione, che giunse a sconvolgere perfino la struttura politica dello Stato: nel 1355 si giunse infatti allo sconvolgimento provocato dalla congiura di Marin Faliero. Come vedremo, dopo il 1348, anche l'arte di Paolo Veneziano risentì di questa crisi e le sue pitture luminose diventarono d'improvviso torve e allucinate, come appare nel polittico di Pirano e in quello del Louvre. Il pittore che fino allora aveva operato nell'ambito della corte ducale, evidentemente non è più necessario a Venezia. Fra il 1348 e il 1352 appare infatti in Dalmazia, ove precisamente in quest'ultimo anno viene ricordato nel testamento di un raguseo. Solo in questo decennio, del resto, era giustificato e possibile che un veneziano avesse facoltà di venire favorevolmente accolto a Dubrovnik, ove fra gli anni 1348 e 1356 fu in atto una tregua che per breve tempo interruppe la tensione provocata dalle ambizioni di re Ludovico e dalle conquiste ungheresi[10]. E che Maestro Paolo trovasse credito in Dalmazia è dimostrato, non solo dal documento che si riferisce al suo scolaro Nicolò Ciprianov de Blondis di Zara[11], ma anche dal gran numero di dipinti che rivelano precisi rapporti con la sua scuola e che sono quasi tutti da collocare nel primo decennio dopo la metà del Trecento I committenti dalmati non erano

[8] V. Lasareff, Recensione a: R. Pallucchini, La pittura veneziana del Trecento, in »The Art Bulletin«, 1966, p. 121.

[9] Op. cit., 1969, p. 30; Maestro Marco e Maestro Paolo da Venezia, in »Studi in onore di Antonio Morassi«, Udine (in corso di stampa).

[10] G. Praga, Storia di Dalmazia. Padova 1954, p. 115. Del fiorire delle arti a Ragusa intorno alla metà del Trecento ci dà testimonianza anche V. Đurić (»Studi bizantini«, XI, 1968, p. 120), ricordando le pitture raffiguranti le vittorie ottenute dall 'imperatore Dušan sui popoli vicini, eseguite nell'anno 1350 nel Palazzo dei Rettori di Dubrovnik.

[11] B. Cecchetti, Nomi di pittori e lapicidi antichi, in »Ateneo Veneto«, 1897; C. Fisković, op. cit., 1970, p. 89.

certamente, né così ricchi, né così esigenti come i Dogi di Venezia, o come quel nobile signore che nel 1347 commissionò a Maestro Paolo la Madonna in trono che ora si trova a Carpineta. I dipinti destinati alla periferia, sia a Chioggia, come ai paesi della costa dalmata, rivelano infatti una minore raffinatezza ed un maggiore intervento di collobora-tori più o meno qualificati.

Premesse queste nozioni e queste osservazioni di carattere generale, vediamo di ricordare le opere fino ad oggi individuate in Jugoslavia, opere che per il loro interesse costituiscono un capitolo piuttosto importante per una maggiore comprensione della pittura veneziana del Trecento.

La prima opera da prendere in esame è la Madonna in trono, che ora si trova nella Galleria Nazionale di Beograd (Ill. 2). Per le sue qualità pittoriche e per l'eccellente stato di conservazione si può dire che questo dipinto sia l'opera paolesca più importante che si trova in Jugoslavia. Il Gamulin, che per primo ha publicato questa Madonna, propone di assegnarla a Maestro Paolo e di avvicinarla all'Incoronazione della Vergine di Washington, datandola similmente intorno al 1324[12]. Lo scrivente concorda pienamente con questa data, ma, ritenendo che il dipinto di Washington precede il primo apparire di Maestro Paolo sulla scena delle arti veneziane, riconosce nella Madonna di Beograd un'opera di Marco, suo fratello maggiore e, prima di lui, impegnato a fornire vetrate e pitture su tela per chiese e conventi francescani, seguendo il modello del »frate teutonico« al quale abbiamo accennato.

Allo stesso maestro, o quanto meno allo stile che egli rappresenta, è forse da assegnare il ricamo ora conservato nel convento delle Benedettine di Santa Maria di Zadar (Ill. 3), già attribuito a scuola toscana dal Venturi e dal Toesca e assegnato a Paolo Veneziano da Evelyn Sandberg Vavalà e dal Gamulin[13]. L'iconografia chiaramente occidentale dell' Incoronazione della Vergine raffigurata nella parte mediana di questo »antependium«, conferma l'attribuzione ad un artista meno legato di Maestro Paolo alla tradizione bizantineggiante.

Caratteri piuttosto occidentali presentano anche i frammenti di affresco raffigurante la Crocifissione da poco scoperti a Kotor (Ill. 4), resi noti da V. Djurić nella sua comunicazione del 9 Maggio 1968 al con-

[12] G. Gamulin, Alcune proposte per Maestro Paolo, in »Emporium«, 1964, p. 148.

[13] L'attribuzione a Maestro Paolo dell' *antependium* di Zadar è stata per la prima volta avanzata da E. Sandberg Vavalà nel 1939, in uno studio inviato al »Bulletin of the Worcester Art Museum«, ma per la prima volta pubblicato a pagg. 99—101 della mia monografia su Paolo Veneziano. Del testo della Vavalà ho dato notizia a G. Gamulin, mentre lo aiutavo a tradurre in italiano il suo articolo su Paolo Veneziano, che successivamente presentai al Direttore della rivista »Emporium«, ove fu pubblicato nel 1964.

gresso »Venezia e il Levante«. Giustamente lo studioso jugoslavo ha proposto di avvicinare questa Crocifissione ai mosaici del Battistero Marciano, ed in particolare alla lunetta sopra l'altar maggiore. L'affresco di Kotor è assai importante perché risulta datato (1331) e perché è documentato quale opera di »maestri greci«[14]. Riconosciuti i caratteri decisamente occidentali di questo affresco è lecito avanzare una ipotesi che i »maestri greci« qui ricordati altro non siano che pittori veneziani come quei trentasette maestri che nel corso del secolo XIV hanno lasciato Venezia per riaprire le loro botteghe pittoriche nell'isola di Creta, come risulta dai documenti pubblicati dal Cattapan, che sono di estrema importanza per riconoscere la diffusione della pittura veneziana nel Mediterraneo orientale[15].

Un Crocefisso conservato nel convento di S. Nicolò di Trogir (Ill. 5) è stato pubblicato dal Gamulin come opera di Paolo Veneziano e della sua bottega[16], ma probabilmente è stato eseguito da un artista veneziano educato alla scuola di quei »pittori di Santi«, che dipingevano su pergamena immagini di culto ricoperte di vetro ad imitazione di smalti preziosi. Secondo l'Hanlhoser, l'attività di questi »cristallari« è da circoscrivere nell'ambito dei quarant'anni a cavallo dell'anno 1300: epoca questa che a nostro avviso ben corrisponde anche al dipinto di Trogir[17].

Con la grande Crocifissione *(Crux de media ecclesia)* della chiesa di S. Domenico di Dubrovnik arriviamo finalmente a parlare del primo dipinto sicuro di Maestro Paolo (Ill. 6). Benché molto danneggiata, credo sia possibile avvicinare quest'opera ai dipinti di Torino e ad altre opere da collocare intorno all'anno 1348. Da un documento pubblicato dal Tadić risulta che in data 3 Marzo 1348 certo Šimun Rastić aveva lasciato per testamento la somma necessaria per l'esecuzione di un Crocifisso da collocare »al altar grande ali frari prediclatori«. Il Djurić propose di assegnare la Crocifissione di Dubrovnik ad un seguace di Maestro Paolo e il Gamulin al maestro stesso fra gli anni 1354 e 1358, mentre io credo non ci sia ragione per allontanarci del documento del 1348[18].

Nella Galleria Nazionale di Beograd la pittura veneziana del Trecento è piuttosto ben rappresentata; oltre alla Madonna in trono di cui abbiamo già parlato, ci sono altre tre pitture che ora prenderemo in esa-

[14] V. Djurić, L'influence de l'art vénitien sur la peinture murale en Dalmatie jusqu'à la fin du XV siècle. In »Atti del convegno internazionale: Venezia e il Levante fino al secolo XV« (in corso di stampa).

[15] M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pitture cretesi dal 1300 al 1500. In »Atti del II° congresso di Creta«, Atene 1968, p. 37.

[16] G. Gamulin, Un Crocifisso di Maestro Paolo ed altri due del Trecento. In »Arte Veneta«, 1965, p. 39.

[17] H. R. Hahnloser, Scola et artes cristellariorum de Veneciis 1284—1319. Opus venetum ad filum, in »Venezia e l'Europa«, Atti del XVIII congresso internazionale di Storia dell'Arte, 1955, Venezia 1956, p. 160.

[18] Per le vicende e la bibliografia relativa alla Crocifissione di Dubrovnik, si veda a pagina 116 della monografia su Maestro Paolo.

me perché risultano uscite dalla bottega, o quanto meno dalla scuola di Paolo Veneziano. Il primo di questi dipinti ha doppio soggetto: alla Natività del Signore, infatti, è unito l'Annuncio ai pastori, come si vede raffigurato in modo più povero e grezzo nel polittico di S. Pantalon a Venezia (Ill. 7). Questa Natività, già attribuita a scuola veneziana del Quattrocento, viene qui pubblicata per la prima volta e penso possa venire attribuita alla bottega di Paolo Veneziano, se non alla mano (si veda particolarmente l'eleganza neo-ellenistica del gregge raffigurato in primo piano, o il motivo del pastore che ascolta la parola dell'Angelo) del maestro stesso[19].

Intorno alla metà del secolo è anche da collocare una Madonna con Bambino che un tempo si trovava a Zara e della quale ora si è perduta ogni traccia (Ill. 8). Già conosciuto dalla Signora E. Sandberg Vavalà e documentato presso la With Librery di Londra, il dipinto fu reso noto dal Gamulin, con la cui attribuzione concordo pienamente[20]. Non è sicuro che sia stato eseguito per incarico di qualche committente zaratino, dato che ad un certo momento la sua presenza è stata segnalata anche a Firenze.

Sulla base delle testimonianze finora apparse, in verità si deve dire che solo una delle opere eseguite da Maestro Paolo durante il soggiorno in Dalmazia sarebbe documentata. Si tratta del »Supraaltare« commissionato a »magistro Polo Pintori Veneti« e ricordato il 18 Aprile 1352 da Nikola Lukarić nel suo testamento. Sfortuna vuole che questo dipinto sia andato perduto e noi non siamo neppure in grado di conoscere il soggetto che raffigurava. Che si trattasse di opera importante è dimostrato dal prezzo di 140 iperperi, contro gli 80 previsti per il Crocifisso della chiesa di S. Benedetto[21].

Ben conservato è invece il polittico che un tempo si trovava nella chiesa di S. Giovanni Evangelista di Rab e che ora è conservato nel Museo della Cattedrale di quella città (Ill. 9). Riconosciuto come opera di Maestro Paolo dalla Sandberg Vavalà, questo polittico generalmente viene assegnato al sesto decennio del Trecento ed è giustamente considerato dallo Zlamalick come una delle più nobili creazioni paolesche in terra jugoslava[22].

Nel 1933 il Karaman pubblicò come opera dalmata del Quattrocento un altarolo che allora si trovava a Sebenico e che ora è conservato nella Galleria d'Arte di Split (Ill. 10). Il dipinto è in pessimo stato di

[19] Ringrazio vivamente la Dr. Mirjana Ljubinković di avermi inviato la fotografia del dipinto, di cui avevo dato notizia a pagina 105 del mio Paolo Veneziano.
[20] G. Gamulin, op. cit., 1964, p. 155.
[21] Per altre notizie si veda a pp. 88 e 134 della monografia su Paolo Veneziano.
[22] E. Sandberg Vavalà, Maestro Paolo Veneziano, in »The Burlington magazine«, 1930, p. 177; V. Zlamalik, op. cit., 1967, p. 44; M. Muraro, op. cit., 1969, p. 103.

conservazione per cui risulta difficile formulare un'opinione circostanziata e precisa. Il Gamulin, il Pallucchini, lo Zlamalick, lo considerano di Maestro Paolo al tempo della Coperta della Pala d'oro, ma è probabile si tratti di opera alquanto più tarda, ove risulta ormai evidente l'intervento della bottega[23].

Anche la Madonna che C. Fisković ha trovato nella collezione Luković di Prčanj nelle Bocche di Kotor, a quanto risulta dalla riproduzione (perché non ho ancora potuto prendere visione diretta dell'opera) sembrerebbe priva di quelle raffinate velature che in origine la completavano (II). E' probabile si tratti del frammento di una Madonna in trono, uno dei soggetti più cari al maestro veneziano. Fra i vari confronti proposti dal Fisković, condivido quello che avvicina il dipinto recentemente scoperto al polittico di S. Pantalon, un'opera della quale ho già fatto parola e che io attribuisco ad un seguace di Maestro Paolo intorno al 1350. Il Fisković anticipa di trent'anni quella data, ritenendo evidentemente valida l'iscrizione e la data 1321 del Paliotto di Vodnjan. Di particolare interesse per noi le notizie e la bibliografia che l'autore riferisce a proposito dei rapporti che legavano Venezia a Kotor nel corso dei secoli XIII e XIV[24].

Benché non mancassero continui legami con le città dell'interno (anche a Sarajevo abbiamo visto i ricchi mercanti della Bosnia ritornare dai loro viaggi portando con sé i fondi oro acquistati a Venezia che sono andati ad accrescere il patrimonio artistico delle chiese ortodosse), era logico che i rapporti più frequenti fossero quelli che legavano Venezia alle città della costa, allora occupate dalla Serenissima. Entrando anni fa nella sacrestia della Cattedrale di Trogir, restai colpito da una Madonna a fondo oro. L'opera risultava completamente ridipinta, ma aveva caratteristiche tali da poter essere assegnata a Maestro Paolo da Venezia. Alquanto insoliti mi apparvero il sole rosso a raggi d'oro, a modo di fermaglio, l'alta cintura e le decorazioni piuttosto grezze dello sfondo. Del tutto paolesche, invece, l'impostazione compositiva e l'eleganza di alcune soluzioni formali, che conducevano a collocare il dipinto intorno alla metà del quinto decennio del secolo XIV. I professori Sergio Bettini e Grgo Gamulin, assieme ai quali esaminavo l'opera, non erano disposti a condividere il mio giudizio, ritenendo piuttosto che si trattasse di un dipinto eseguito in stile bizantineggiante nel secolo XIX. Pur non avendone ottenuto la fotografia, la inclusi nel mio volume su Maestro Paolo da Venezia, proponendo di datarla intorno al 1345 e augurandomi di vederla presto restaurata. Ciò avvenne alcuni anni dopo a cura dell'Istituto regionale per la conservazione dei monumenti della Dal-

[23] Op. cit., 1969, pp. 136 e 137.
[24] C. Fisković, op. cit., 1970, pp. 53/59.

mazia (Spalato). Igor Fisković, pubblicando l'opera nel giornale Telegram in data 15 ottobre 1971, venne a confermare che la mia prima impressione non era lontana dal vero. Sfortunatamente non ho avuto occasione di vedere il dipinto dopo il restauro, per cui mi limiterò a riportare le parole di Igor Fisković, ringraziando la mia assistente, Dr. Jasminka de Luigi Pomorišac, che mi ha tradotto il testo del collega jugoslavo.

Secondo il Fisković, l'opera rivela caratteristiche bizantino-paleologhe, mescolate con elementi gotico-veneziani, variate però da qualche indicazione di carattere locale, specie nel valore dei volumi e delle strutture, e nelle caratteristiche del colore. Secondo il Fisković, l'arte dalmata del Trecento sarebbe stata molto influenzata dalla pittura di Paolo da Venezia e dei suoi collaboratori; nel caso della Madonna di Trogir, però, si dovrebbe pensare ad un artista autonomo, diverso per tecniche e caratteristiche morfologiche da quelle che caratterizzano l'arte di Maestro Paolo e dei suoi collaboratori. Ciò particolarmente risulta dalle caratteristiche anatomiche delle figure qui rappresentate. Secondo il Fisković, in questa Madonna si può notare l'inizio di un gusto locale dalmata; per questo il dipinto di Trogir viene ad assumere una straordinaria importanza: presenta infatti uno dei primi pittori nazionali jugoslavi che, in quanto a valore artistico, è di una tale levatura, da giustificare l'attribuzione proposta da Michelangelo Muraro al protagonista della pittura veneziana del Trecento. Anche la data 1345 circa, allora proposta dallo studioso veneziano, viene a coincidere perfettamente con quella che risulterebbe dai documenti relativi all'autore di quest'opera; un autore che qui per la prima volta appare e cui probabilmente in seguito sarà possibile assegnare qualche altro dipinto, in modo da dare maggiore consistenza alla sua personalità.

La notizia più interessante dell'articolo del Fisković è quella che si riferisce alla scritta che è apparsa nel dipinto di Trogir. L'opera, infatti, risulta firmata: BENEDICTUS PINSIT. In seguito a ricerche compiute in questi ultimi anni, scrive il Fisković, è risultato che nell'anno 1340 è morto a Zara un artista dalmata, che si chiamava appunto Benedetto e che era padre di Martino e Kreevana; uno dei due figli del pittore in parola ebbe una figlia che si chiamava Bogdana. Anche per quanto riguarda la data, dunque, il dipinto di Trogir corrisponde alla nostra proposta. Cvito Fisković, evidentemente non era di questa opinione, allorché nella rivista *Mogućnosti* del 1971 (p. 218) scriveva che questo dipinto non corrispondeva affatto all'arte di Maestro Paolo da Venezia, »né per tempo, né per stile«.

E' molto interessante essere riusoiti a trovare un altro nome di pittore paolesco in Dalmazia, dopo quel Nikola Ciprjonov de Blondis di Zara, citato da un documento del 1362. Si sa che il soggiorno di Maestro

Paolo, documentato a Dubrovnik nel 1348 e nel 1352, probabilmente si è prolungato fra il 1347 e il 1358, per cui è più facilmente comprensibile la diffusione della sua maniera fra i pittori dalmati. Certo che la Madonna di Trogir, per quanto molto danneggiata, costituisce uno dei documenti artistici di maggiore interesse a comprovare, anche nel campo artistico, la vivacità dei rapporti fra Venezia e la Dalmazia nel Trecento[25].

Mentre la Madonna di Trogir mi risulta essere stata completamente dimenticata dalla critica, una ricchissima, perfino troppo vasta letteratura è stata invece dedicata al polittico che un tempo si trovava nella chiesa abbaziale di S. Lucia Juranduor vicino a Baška e che ora è conservato nella cancelleria del Vescovado di Krk (Ill. 13). Per quanto si sia cercato, non è stato possibile reperire nessun documento, per cui sembrò logico e necessario ricorrere a confronti con altri dipinti simili e più documentati per poter parlare dell'arte e dello stile di questo polittico. E poiché stilisticamente il dipinto più vicino appariva il Paliotto di Vodnjan, ecco il polittico di Krk assumere la stessa data 1321, che noi abbiamo dimostrato riguardare l'erezione del sarcofago, e non l'esecuzione pittorica della tavola che lo doveva ricoprire. Il Lasareff accolse questa mia dimostrazione e collocò il polittico di Krk intorno alla metà del Trecento, superando quello che io ritengo rappresentare l'ostacolo maggiore per una logica valutazione della parabola artistica di Paolo Veneziano[26].

La nostra rassegna continua con un altro di quei ricami che allora non servivano da pala, ma da »antependia« che ricoprivano la fronte degli altari. Il discorso porterebbe troppo lontano se volessimo riferire quanto erano famosi questi manufatti eseguiti in Dalmazia (la parola »Dalmatica« ancora lo dimostra), a varie riprese ricordati anche dai documenti relativi alla Basilica di S. Marco. Uno scrittore inglese dell'Ottocento, T. G. Jackson, fece in tempo di vedere nella Cattedrale di Krk il prezioso ricamo che solo nel 1964 è stato acquistato dal Victoria and Albert Museum di Londra (Ill. 14). Dall'ampio e ben documentato studio di D. King risulta chiaramente che in questo »antependium« sono rappresentati i Santi protettori dell'isola di Krk, gli stessi che del resto figurano nel polittico di S. Lucia. Le vicende critiche di questo ricamo sono le stesse del polittico che fortunatamente è ancora rimasto nell'isola jugoslava. A mio avviso si tratta di un'opera che rivela valori composi-

[25] Op. cit., 1969, p. 139.

Il nome di un maestro »Benedetto« figura anche fra i documenti scoperti da M. Cattapan: un pittore Benedetto è, infatti, attivo a Creta intorno alla metà del Trecento (M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500. In »Atti del IIº Congresso di Creta« vol. III, Atene 1968, p. 37; M. Cattapan, Nuovi elenchi e documenti. In »Bollettino dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e post-Bizantini di Venezia«, Venezia 1972).

[26] V. Lasareff, op. cit., 1966, I. 121.

tivi, forme e proporzioni, motivi particolari dei ricami e delle decorazioni che corrispondono allo stile maturatosi a Venezia intorno alla metà del Trecento, e precisamente dopo il polittico eseguito nella bottega di Maestro Paolo nell'anno 1349 e che ora si trova nella chiesa di S. Martino a Chioggia. Sia il Gamulin, come D. King collocano invece l' »antependium« di Krk nel terzo decennio del Trecento, e non nel sesto, come noi crediamo[27]. Sia per il polittico, come per il ricamo, sono propenso a parlare di »bottega di Maestro Paolo«, specialmente considerando le profonde differenze che intercorrono fra i vari scomparti della Pala di S. Lucia, evidentemente dovuti a collaboratori di differente valore.

Non lontano dallo stile rivelato dall' aiuto di Maestro Paolo cui si devono i personaggi raffigurati negli scomparti superiori del polittico di Krk è il S. Paolo catalogato con numero 4106 nella Galleria Nazionale di Beograd (Ill. 15). L'opera certamente faceva parte di un vasto polittico, del quale forse sarà possibile rintracciare altri scomparti. Non è escluso che la ricerca possa essere orientata (lo stile rapido e sommario dell'esecuzione lo confermerebbe) verso qualche pittore di affreschi e di pitture murali di cui sono ricchissimi i conventi jugoslavi[28].

La stessa ipotesi forse anche vale per il maestro che eseguì il Paliotto che si trovava nella chiesa di S. Andrea di Trogir e che ora è esposto nella sacrestia della Cattedrale della stessa città (Ill. 16). La tavola rappresenta i Santi Luca, Pietro, Matteo e Bartolomeo, con S. Andrea raffigurato al centro del paliotto. In un primo momento avevo pensato di attribuire l'opera alla bottega di Maestro Paolo intorno alla metà del Trecento, ma forse è più giusta l'opinione dello Zlamalick che parla di un maestro dalmata, influenzato da Paolo Veneziano. Il fondo rosso (invece che aureo) sul quale si stagliano le slanciate figure dei Santi è una conferma della tarda datazione dell'opera[29].

Mentre a Krk, specialmente grazie alla collaborazione del Cancelliere della Curia Vescovile Monsignor Zick, ho potuto raccogliere tutti i dati necessari per collocare storicamente il polittico di S. Lucia, le mie ricerche a Piran non sono state coronate dallo stesso successo; devo anzi dire che non sono neppure in grado di asserire che il polittico sia stato eseguito per una delle chiese di quella località. Con mio vivo rammarico ho dovuto parlare di quest'opera solo in base a delle fotografie, senza averla vista ed attentamente esaminata, come ho potuto fare per tutte le opere attribuite a Paolo Veneziano considerate nella mia monografia (Ill. 17). Invano mi sono recato a Pirano; invano ho iniziato trattative e fatto ricerche in ambienti privati e ufficiali: il nascondiglio del polit-

[27] Op. cit., 1969, p. 120.

[28] Ringrazio i colleghi dell'Università di Beograd che mi hanno gentilmente inviato la fotografia di quest'opera che qui per la prima volta pubblichiamo.

[29] V. Zlamalik, op. cit., 1967, p. 25.

tico di Piran a vent'anni dalla fine della guerra è ancora avvolto nel più assoluto mistero. Mi auguro soltanto che chi si è preso l'arbitrio di sovrapporsi alle autorità competenti, almeno conservi l'opera con tutte le cautele dovute ad un dipinto raro come questo. Come si sa, il polittico di Piran reca la data 1355; entrato nella letteratura artistica fin dai primi anni del nostro secolo, è stato giustamente avvicinato al polittico del Louvre, che del resto reca la data 1354[30]. Ho già avuto modo di accennare che tutti i dipinti di questo momento sono privi di luminosità e delle preziose caratteristiche che distinguono le opere di Maestro Paolo che precedono la metà del Trecento. Mentre allora si poteva parlare di un vero e proprio *stile di corte*, dopo il 1350 siamo messi di fronte a tipici esempi di *stile monastico*, con gli incarnati scuri, l'insistere disegnativo, l'espressività ascetica dei volti, il meccanicismo della grafia, la mancanza di luminosità e di ogni festosità decorativa. Per opere simili è difficile fare il nome di un preciso maestro; generiche, anonime, esse sembrano dei semplici prodotti di artigianato, piuttosto che vere e proprie opere d'arte.

Per giustificare tanta decadenza, oltre al pessimismo e alla crisi provocati dalla peste del 1347—1348, è opportuno ricordare l'intensificarsi degli esercizi di pietà provocati dalla paura della morte. Il gran numero di chiese e conventi sorti a Venezia e nel Veneto nel Trecento lo dimostrano[31]. Oberato di richieste, è da pensare che Maestro Paolo abbia aumentato a dismisura il numero dei suoi collaboratori, senza neppure essere in grado di controllare la bontà delle opere che uscivano dalla sua bottega. Un sintomo di questa situazione è offerto dalla completa mancanza di firme in tutte le opere prodotte dall'artista negli undici anni che vanno dal 1347 (data della Madonna in trono di Carpineta) al 1358 (data dell'Incoronazione della Vergine, ora conservata nella collezione Frik di New York).

Come si è potuto constatare nella mostra allestita nel 1967 a Zagreb, la maggior parte dei dipinti che si trovano in Jugoslavia appartengono a questo momento, mentre a Venezia sono più frequenti le opere di Maestro Paolo che sono state eseguite nel periodo glorioso che si conclude con il capolavoro che è la Coperta della Pala d'oro, datata 1345. Del sesto decennio del Trecento (e non del terzo, come propone lo Zlamalick-1967, p. 47) è l'»antependium« con l'Incoronazione della Vergine che si conserva nella chiesa di S. Stefano a Dobrinij d'Istria (Ill. 18): opinione questa per la prima volta espressa dal Gamulin[32].

---

[30] Per tutti i riferimenti relativi al polittico di Piran, si veda la monografia su Maestro Paolo a p. 133.

[31] H. Dellwing, Studien sur Baucunst der Bettelorden in Veneto: die Gotik der monumentalen Ghewolbebasiliken. Berlino 1970.

[32] G. Gamulin, op. cit., 1964, p. 153; V. Zlamalik, op. cit., 1967, p. 47.

Giunto alla fine del mio rapido *excursus*, fra le opere attribuite a Maestro Paolo sono ancora da ricordare l'ancona a quattro scomparti della Galleria d'Arte di Split (Ill. 19), giustamente assegnata dallo Zlamalick ad un seguace di Paolo Veneziano, più volgare di Lorenzo (1967, p. 53). L'attribuzione a Lorenzo era stata fatta dal Gamulin (1964, p. 7), mentre è probabile che il suo vero autore sia quel Jacobello di Bonomo, altre volte ricordato con il nome di Maestro di Arquà[33].

Un'altra opera impropriamente attribuita a Paolo Veneziano (Gamulin, 1958, 1961, 1964), o ad una possibile collaborazione di Maestro Paolo con Lorenzo Veneziano (Zlamalick, 1967, p. 61) è la Natività della Galleria Nazionale di Beograd (Ill. 20), una eccellente e ben conservata pittura da assegnare sicuramente a Lorenzo Veneziano, come il Berenson aveva già proposto[34].

Un caso a sé è rappresentato dalla Coperta dell'arca di S. Leone Bembo, che nella mia monografia su Maestro Paolo ho assegnato ad un ipotetico »Maestro di Dignano« (Ill. 21). Più volte si è avuto modo di sottolineare che questo dipinto rappresenta il punto chiave per la soluzione dei molti problemi che riguardano la valutazione dell'arte veneziana del Trecento e non soltanto la comprensione di un logico sviluppo della parabola artistica di Paolo Veneziano. L'importanza critica del dipinto di Dignano è dimostrata dall'impegno con il quale l'opera è stata continuamente tenuta sotto osservazione dal maggiore conoscitore dell' arte veneta di questo momento: Victor Lasareff. Egli era partito dall'idea che il paliotto di Vodnjan corrispondesse allo stile diffuso a Venezia nel terzo decennio del Trecento, ed era giunto a qualificare il suo autore con il titolo di »istruttore di Paolo Veneziano«. Qualche anno più tardi, ritornando sull'argomento, addirittura propose di identificare la personalità di questo pittore con quella del maestro che aveva eseguito l'Incoronazione della Vergine di Washington. A questo punto ebbero inizio i nostri colloqui ed io credo sia piuttosto interessante far parola del nostro metodo di lavoro e di ricordare con quali e quante difficoltà si è potuto giungere all'acquisizione di una verità che ora riteniamo alquanto sicura. Nel momento in cui stavo chiudendo le mie ricerche su Paolo Veneziano, non riuscendo a giustificare certe posizioni sostenute da Victor Lasareff (che ritenevo un maestro, specie per la grande conoscenza che egli aveva sia nel mondo bizantino, come dell'arte medioevale italiana e occidentale in genere), decisi di sottoporre direttamente allo studioso russo una serie di problemi, dalla soluzione dei quali mi pareva dipendesse la difficile sistemazione dei punti più controversi relativi all'arte veneziana del Trecento. Recatomi a Mosca, ebbi la possibilità di intrattenermi lunga-

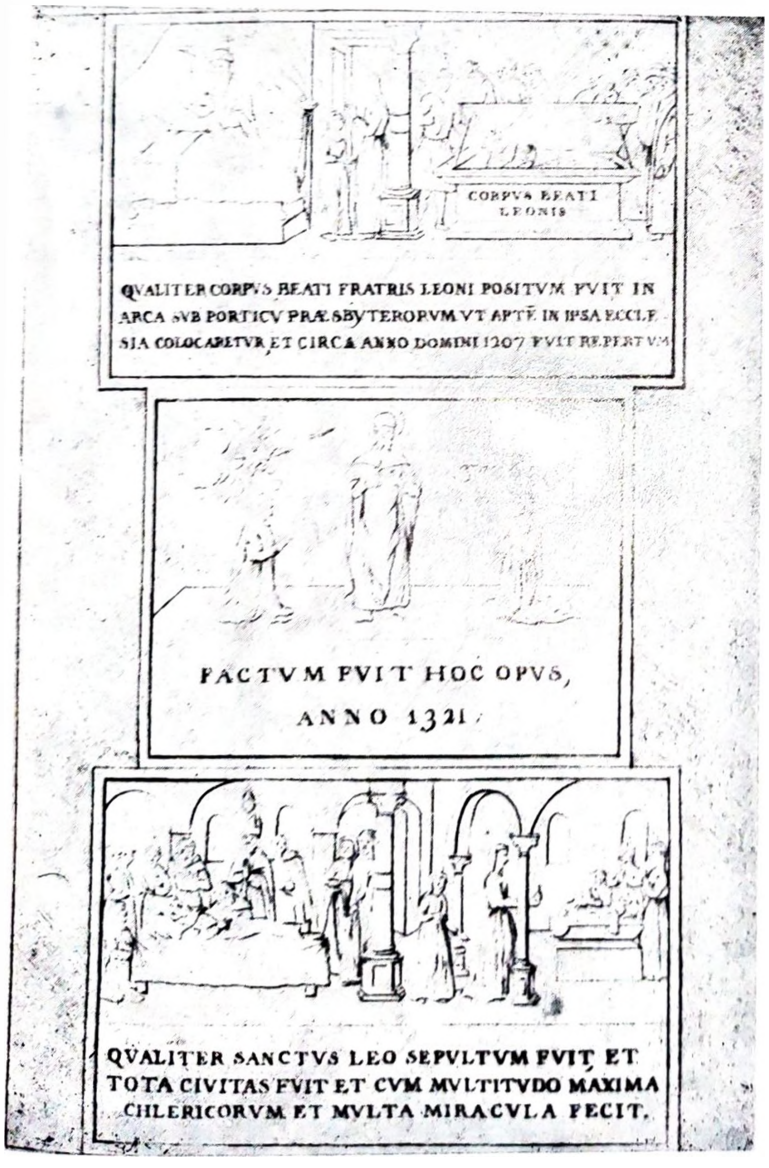
[33] Altre notizie nella monografia su Paolo Veneziano a p. 137.
[34] Op. cit., 1969, p. 106.

mente con il Lasareff, soprattutto sui due punti di maggiore importanza: l'attribuzione a Paolo Veneziano dell'Incoronazione della Vergine di Washington, e l'attendibilità, o meno, della data 1321 per la Coperta dell'arca di S. Leone Bembo di Vodnjan. Ricordo che alla fine mi fu alquanto facile convincere il Lasareff a togliere a Maestro Paolo l'Incoronazione di Washington che, con l'evidenza dei suoi caratteri occidentali, risultava davvero antitetica allo stile »paleologo« rivelato da Paolo Veneziano nella sua prima opera conosciuta, il polittico di Vicenza di dieci anni più tardi. Nella recensione alla »Pittura Veneziana del Trecento« di R. Pallucchini, pubblicata in The Art Bulletin-1966, il Lasareff, come si conviene ad un vero maestro, riconobbe la fondatezza delle mie argomentazioni ed esplicitamente eliminò dal catalogo di Maestro Paolo quella che fino allora era stata considerata una delle opere fondamentali del Maestro veneziano[35]. Per il paliotto di Vodnjan, invece, la nostra conversazione non approdò a netti risultati e, nella recensione che abbiamo citato, il Lasareff si limitò ad aggiungere un punto di interrogazione alla data 1321 che si legge sulla tavola di Dignano. Il dubbio sulla data, nella quale egli aveva sempre creduto, continuò ad operare ed in una recente comunicazione lo studioso russo giunse a rivedere la sua posizione, confortato in questo da tutta una serie di confronti con certo stile narrativo e quasi miniaturistico maturatosi a Venezia intorno alla metà del Trecento; stile che corrisponde pienamente alle raffigurazioni che si vedono sul paliotto di Vodnjan.

Trasferendo dal terzo al sesto decennio il dipinto di Vodnjan, il percorso pittorico dell'arte trecentesca veneziana diventa alquanto più chiaro, come ho cercato di dimostrare in questa rassegna dei dipinti paoleschi che ho potuto studiare in terra jugoslava.

[35] V. Lasareff, Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo, in »Arte veneta«, 1954, p. 88; op. cit., 1966, p. 121.

III. 1. Lazzaro Bastiani, Coperta dell'arca di S. Leone Bembo (riproduzione dell'incisione pubblicata da F. Corner nel 1758).





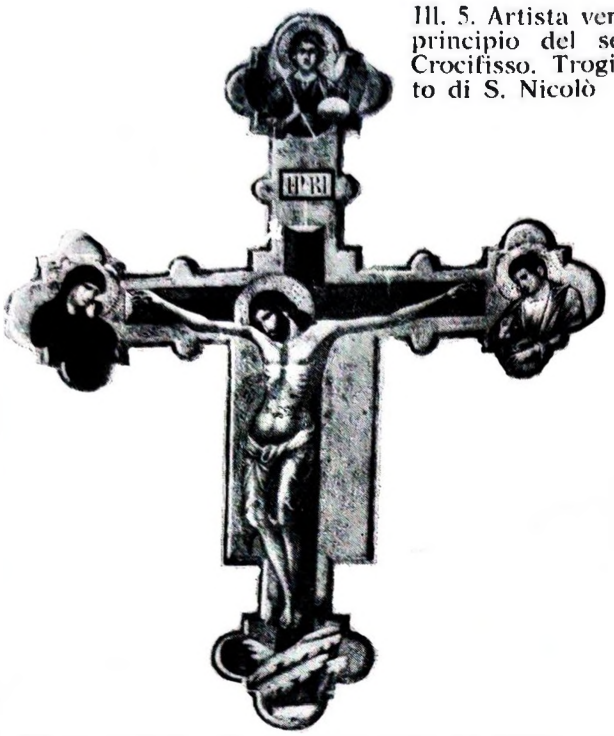
III. 2. Maestro Marco da Venezia, Madonna in trono, Beograd, Museo Nazionale



III. 3. Maestro Marco da Venezia, »Madonna in trono e Santi« (particolare). Zadar, Convento delle Benedettine di S. Maria



III. 4. Artista veneziano del principio del secolo XIV, Crocifissione (particolare di affresco). Kotor, Duomo (abside)



Ill. 5. Artista veneziano del principio del secolo XIV. Crocifisso. Trogir, Convento di S. Nicolò



Ill. 6. Maestro Paolo da Venezia, *Crux de media ecclesia* (particolare). Dubrovnik, Chiesa di S. Domenico (destra)

Ill. 7. Maestro Paolo da Venezia, Natività e annuncio ai pastori. Beograd, Museo Nazionale (soltoa)

Ill. 8. Maestro Paolo da Venezia, Madonna con Bambino. Già a Zadar (soltoa destra)









Ill. 10. Maestro Paolo e bottega, Altarolo. Split, Galle[illegible] d'Arte

Ill. 9. Maestro Paolo e bottega, Polittico (particolare). Rab, Museo della Cattedrale



Ill. 11. Bottega di Maestro Paolo da Venezia, Madonna con Bambino. Prčanj, Collezione Luković



Ill. 12. Maestro Benedetto, Madonna con Bambino. Trogir, Cattedrale



Ill. 13. Bottega di Maestro Paolo, Polittico di S. Lucia. Krk, Cancelleria del Vescovado



Ill. 14. Bottega di Maestro Paolo, Antependium. Già nella Cattedrale di Krk ed ora al Victoria and Albert Museum di Londra.



Ill. 15. Seguace di Maestro Paolo, S. Paolo. Beograd, Museo Nazionale



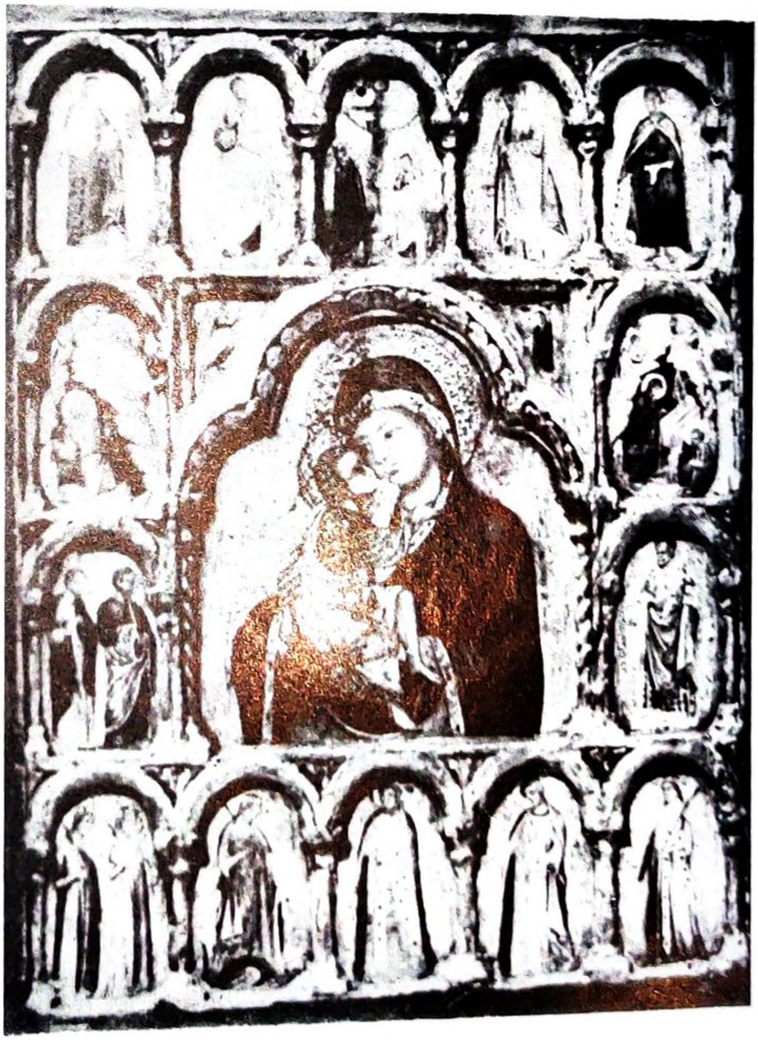
Ill. 16. Seguace di Maestro Paolo, Paliotto. Trogir, Sacrestia della Cattedrale



Ill. 17. Bottega di Maestro Paolo, Polittico. Già a Piran, Sacrestia della Cattedrale



Ill. 18. Bottega di Maestro Paolo, Antependium (ricamo). Dobrinj, Chiesa di S. Stefano



Ill. 19. Jacobello di Bonomo (?), Ancona a quattro registri. Split, Galleria d'Arte



Ill. 20. Lorenzo Veneziano, Natività. Beograd, Museo Nazionale

Ill. 21. Maestro di Dignano, Coperta dell'arca di S. Leone Bembo. Vodnjan, Chiesa parrocchiale

Љиљана Манојловић-Радојчић

Илустровани календар у Марковом манастиру



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Ретко је неки наш споменик у науци изазвао тако многобројне полемике као Марков манастир у селу Сушици код Скопља. Иконографске особености појединих циклуса овог храма и погрешно прочитани (па затим премазани) натпис изнад јужног улаза, који је говорио о ктиторима и времену настанка, посебно су привлачили пажњу истраживача[1].

Недавно обављени конзерваторски радови, приликом којих је скинута боја са натписа[2], као да су проблем тачног датовања споменика оставили и даље отвореним[3].

Црква св. Димитрија, познатија под именом свог ктитора краља Марка, спада међу оне наше споменике у којима су готово све фреске очуване. Већ раније, многобројни истраживачи, који су описивали фреске, запазили су да је то веома учено сликарство, да су циклуси зналачки распоређени и да је њихова тематика необично занимљива. Осим уобичајених циклуса, посвећених животу и страдању Христа, Богородици и патрону храма св. Димитрију, на зидовима овог манастира нашле су место и многе теме које су се иначе ретко илустровале у византијском живопису. Тој групи неуобичајених тема припадају, између осталих, Покољ витлејемске деце на јужном зиду наоса, Анђели и демони на капителима, Небеска трпеза са Христом Логосом у слепој калоти припрате, илустрација 44 (45) и 92 (93) псалма у најнижој зони храма и једна хоризонтална лоза смештена у наос, изнад циклуса Страдања Христових.

---

[1] Л. Мирковић и Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад 1925 (са старијом литературом).

[2] С. Спировски, Резултати от конзерваторските работи на фреско-живописот во црквата св. Димитрија — Марков манастир, Гласник Института за национална историја XV, Скопје 1971, 239—245.

[3] Cf. В. Ј. Бурић, Марков манастир — Охрид, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1972, 136—160.

У овој лози, у чашицама цветова повезаних врежама, насликана су попрсја светитеља. Лоза и цветови чине фриз широк 90 см, који почиње на источној страни ђаконикона, наставља се на јужном, западном и северном зиду наоса и завршава на источној страни проскомидије. О њему у литератури нема података. Једино га проф. Лазар Мирковић спомиње у монографији посвећеној Марковом манастиру, где наводи да је „изнад циклуса Страдања Спаситељевих свуда около у храму појас погрудних светитеља у врежастом оквиру"[4]. Више се на томе не задржава, осим што додаје да су „као у неком цвету или великом листу по један, два или три светитеља са већ нејасним сигнатурама". Међутим, у истој књизи, на фотографији бр. 66 са сценом „Покоља витлејемске деце" виде се и делови три медаљона са ликовима светитеља око чијих глава су исписана имена и датуми, па је необично да овај фриз није изазвао веће интересовање, с обзиром на то да се у књизи посебна пажња посвећује иконографским особеностима живописа овог манастира.

Испитивања обављена током студентске праксе и, посебно, накнадна истраживања, довела су до уверења да је у овом фризу илустрован црквени календар и то, по свему судећи, необичан пример скраћеног црквеног календара.

У чашици цвета којим календар започиње на источном зиду ђаконикона, насликана су попрсја три светитеља. У средини је женски лик у тамноцрвеном мафориону, а два светитеља са стране су у монашкој одећи окер боје. Изнад светитељке виде се слова —ѳу— а уз фигуру десно, слова — сме —. На белој позадини овог фриза, у левом углу, исписано је слово — а —, ознака за датум. Поред фигуре лево од светитељке нема никаквих ознака.

Слова — сме — су остаци имена Симеона Столпника, кога црква, према готово свим синаксарима, спомиње 1. септембра на првом месту.

Инкарнат светитеља лево је уништен, па је тешко претпоставити ко је био насликан.

Фигуром светитељке у средини цвета сликар је желео да подсети на један редак Богородичин празник: на Сабор у Мијасини. То је успомена на једну икону са Богородичиним ликом која је, према легенди, у време иконоклазма била потопљена у неко од језера у бли-

[4] Л. Мирковић — Ж. Татић, н. д., 62.

зини јерменског града Мелитине, одакле је 1. септембра 864. године испливала неоштећена[5].

У другом цвету су две фигуре одевене у монашку одећу окер боје, окренуте једна према другој. Десно је старац дуге седе браде, а лево млађи светитељ. Поред њега је ознака за датум — $\bar{\text{а}}$ —, а изнад глава исписано је име мученика Маме — мама —. Име се односи на млађег светитеља лево, јер је Мама, према легенди, веома рано почео да исповеда веру Христову и убрзо за њу и страдао. Старац са брадом могао би да буде цариградски патријарх из VI века Јован Постник, јер њега, поред мученика Маме, највише месецослова спомиње овог датума.

И у чашици цвета са ознаком 3. септембра — $\bar{\text{г}}$ — налазе се две фигуре, окренуте једна према другој. Изнад њих исписано је име свештеномученика Антима из Никомидије — анѳим —.

Један стари светитељ дуге браде и висока чела насликан је у следећем цвету. Изнад, исписано је име свештеномученика Вавиле — вавѵла —, архијереја из Антиохије, који је, према Историји антиохијских патријараха на коју се позива и архиепископ Сергије[6], страдао 24. јануара 250. године. Четвртог септембра извршен је пренос његових моштију, па га црква највероватније стога и спомиње под овим датумом.

У медаљону са ознаком за 5. септембар — $\bar{\text{е}}$ —, насликан је један старији светитељ. Изнад, исписано је име пророка Захарије, оца Јована Претече — $\bar{\text{з}}$ахѳиа —. Лево је један доста оштећен лик окренут према њему: нека личност везана за живот пророка Захарије, или један од светитеља кога црква такође слави 5. септембра. Ово засад, без познавања писаног предлошка којим се сликар користио док је радио календар, није могућно поуздано утврдити, јер сликар понекад у чашицу цвета смести личности које су се заједно борили и страдале за веру Христову, а други пут наслика две или три личности које црква спомиње истога дана, оним редом како стоји у синаксару.

Спомен „Чуда арханђела Михаила" у фригијском месту Хони је у следећем медаљону. Арханђео Михаило има раширена крила. У врху медаљона је његово име — $\bar{\text{м}}$іх —.

И у суседном цвету, са ознаком 7. септембра — $\bar{\text{з}}$ —, насликан је један светитељ. Изнад, виде се слова — созонт —, име мученика Созонта, који је страдао у IV веку.

---

[5] Да светитељка представља Богородицу, а не Марту, мајку Симеона Столпника, или спомен на 40 мученица, које се у неким месецословима такође славе овога дана, може се закључити и по томе што је једино ова од свих светитељки у календару у одећи пурпурне боје.

[6] Архіепископ Сергіе, Полный месяцесловъ Востока I, II, Владиміръ 1901.

Следећи цвет, први на јужном зиду Ђаконикона, готово сасвим је уништен. На том месту отпао је малтер са зида. Вероватно је ту био представљен празник рођења Богородице који црква слави 8. септембра.

У цвету до овог насликани су Богородичини родитељи Јоаким и Ана, окренути једно према другом. Са стране налази се ознака за датум — 9. септембар — ѳ̄ — и Јоакимово име ꙗким —.

Мученице Минодора, Митродора и Нимфодора, три рођене сестре из једног места у Битинији, које су за веру страдале у IV веку, представљене су у следећем медаљону. Фигура лево је оштећена. Види се само део одеће. Изнад фигуре у средини, окренуте фронтално, читају се слова —(...) дора—. Фигура десно окренута је према оној у средини, главе благо нагнуте к њој.

У чашици цвета са ознаком 11. септембра — а̄і — је једна млада светитељка. Десно од њене главе види се слово — ѳ —. Највероватније је то лик преподобне Теодоре из Александрије, која је, окајавајући свој грех, ступила у мушки манастир Октодекат под именом Теодор. Живела је у V веку, у време цара Зинона.[7]

У следећем цвету се налази фигура једног светитеља. Десно од његовог лика читају се слова — а...ими —, а лево је ознака за датум — в̄і —. У месецословима се 12. септембра најчешће помиње свештеномученик Автоном, који је из Италије отишао у место Сорej (Σορεοί) у Битинији, где је саградио цркву арханђелу Михаилу.

Две фигуре окренуте једна другој, без ореола, са великим црним крстом између себе, налазе се у следећем медаљону. Десно је млађи светитељ, а инкарнат светитеља лево је доста оштећен. Изнад глава исписани су датум — г̄і — и име Корнилија сатника — корнилиа —, римског официра у Цезареји Палестинској, кога је покрстио апостол Петар.

Велики црни крст, идентичан ономе у претходном медаљону, насликан је и у чашици цвета за 14. септембар. То је дан када црква слави два празника: проналажење часног крста на Голготи и повратак часног крста из Персије у Јерусалим. У чашици цвета је старији светитељ окренут полулево, са ореолом. То би требало да је патријарх Макарије који је царици Јелени помогао да позна крст Христов између три пронађена. Изнад, читају се слова — ѵьстнаго...та —.

Великомученик Никита — никт̄...—, који је страдао у IV веку, представљен је као млађи светитељ, сам, 15. септембра, — е̄і —, као и великомученица Јефимија — ефимиа —, у чашици цвета за следећи датум — в̄і —.

[7] Н. д., I, 278.

Седамнаестог септембра црква слави мученице Веру, Наду и Љубав и њихову мајку Софију. У чашици цвета са ознаком овог датума налазе се три женска лика. Фигура у средини има ореол, а две са стране, окренуте к њој, су без ореола. Изнад њих је исписано име — софи — и датум — $\bar{\text{з}}\bar{\text{і}}$ —.

У следећем цвету је фигура млађег светитеља који је насликан као и сви млађи светитељи у календару: у монашкој одећи, црне густе косе и ниска чела. Лево је ознака за датум — $\bar{\text{ні}}$ —, а изнад стоји исписано — симон —. Црква слави неколико светитеља по имену Симон, али се сви они: и пророк Симон, и апостол Симон и мученик Симон, спомињу неког другог дана у црквеној години. Једино се по синаксару Евергетидског устава 18. септембра чита служба св. Симеону, рођаку господњем[8]. Већина синаксара, иначе, овог датума спомиње св. Евменија, епископа критског, а такође и неколико светих мученица.

Три млада светитеља су у медаљону са ознаком 19. септембра — $\bar{\text{ві}}$ —. Једино светитељ у средини има ореол око главе, а двојица са стране, окренути к њему, су без ореола. Инкарнат светитеља десно је нешто више оштећен. Остатака натписа нема, али будући да црква тога дана помиње мученике Трофима, Саватија и Доримедонта, може се претпоставити да су они ту и насликани.

Медаљони са ознакама за 20, 21. и 22. септембар нису сачувани. По остацима чашица цветова и лозе која их спаја[9] види се да су приликом живописања храма били и они насликани. Тада је малтером затворен доњи део прозора за око 25 см, како се календар не би прекидао. Исто је учињено и са прозором на северној страни наоса. Међутим, касније, незнано када, малтер је отпао. Један цвет делом захвата и зид ван прозора и у њему су видљиви име и део лика апостола Кондрата — коньдратъ —.

Празник зачећа Јована Претече представљен је тако што су у чашици цвета насликани анђео и старац Захарија коме овај доноси вест. Захарија има на глави белу капицу старозаветних пророка. Изнад, исписани су датум — $\bar{\text{кг}}$ — и име Јована Претече — $\bar{\text{іѡ}}$(...) —.

Првомученица Текла равноапостолна, ученица апостола Павла, насликана је сама у чашици цвета са ознаком 24. септембра — $\bar{\text{кд}}$ —, Десно је исписано њено име — текла —.

У следећем медаљону су три фигуре. Она у средини представља млађег светитеља дуге црне косе и кратке црне браде. Нешто је већи

[8] Н. д., I, 163.
[9] Фотографија бр. 4 у прилогу.

од фигура са стране, окренут је право и има ореол. Са стране су женски ликови. Главе су им покривене као и свим осталим светитељкама у календару, али немају ореоле. У десном углу исписано је име Полиеукта — полиєктъ —. Мада црква слави два Полиеукта: Полиеукта мученика кесаријског и Полиеукта, мученика из јерменског града Мелитине, ни један се у синаксарима не помиње 25. септембра. У неким синаксарима овог дана се спомиње мученица Еупраксија[10], а у неким преподобна мати Јефросина[11]. Чини се, међутим, да је Полиеукт у Србији средњега века био веома поштован светитељ[12].

Св. Јован Богослов (Теолог) — іѡ(...) тєѡл...гъ — у наредном цвету — кѕ — (26. септембар) представљен је као проћелав старац, дуге седе браде и са брковима, главе нагнуте на десно раме. Десну руку је подигао готово до висине браде, али се не ослања на њу. То је једини светитељ у календару коме се види рука. Код свих осталих видљива је само одећа, сликана доста уопштено. Сву пажњу сликар је посветио главама светитеља. Међу њима су посебно лепо сликане главе старијих светитеља. Пророк Захарија и Јован Богослов спадају међу најлепше у календару.

И медаљон са ознаком 27. септембра један је од оних датума у календару које није било лако разрешити. У њему је насликана млада светитељка. Инкарнат је доста оштећен. Сачувао се, заправо, само доњи слој боје. Десно од њеног лика јасно се чита реч ВХАРИСТИ — вхаристи —, са титлом изнад слова ха[13].

Према готово свим месецословима, црква 27. септембра слави мученике Калистрата, Игњатија, Марка, Филимона и још неке мање значајне, а од светитељки спомиње мученицу Епихарију. Успоставити везу између лика младе светитељке и еухаристије, најзначајнијег чина у богослужењу, заиста није било могућно. Остало је једино да се закључи да је име мученице Епихарије погрешно исписано, или је, можда, овде насликана захвалност као персонификација. То је, међутим, мало вероватно, јер 27. септембар у црквеној години није дан који је везан за било какав значајнији догађај: почетак неког поста или неки други празник који би црква обележила. У сваком случају, предло-

[10] Минеј за септембар и октобар с краја XIV века који се чува у Народној библиотеци у Београду под бр. Рс 646.

[11] Братков минеј из Народне библиотеке у Београду, инв. бр. Рс 647.

[12] На Полиеукта се позива и св. Сава у Хиландарском типику, када у Поуци игуману и осталима из братства препоручује да буду чврсти (учвршћени) против зла и да чине све како је у типику заповеђено, обећавајући, уз Богородицу и св. Симеона и заступство „славнога мученика Полиевкта" (Хиландарски типик св. Саве, глава 39, превео Л. Мирковић, „Годишњица" XLIV, Београд 1935, 46).

[13] Фотографија бр. 5 у прилогу. Претпоследњи медаљон десно у горњем реду.

жено разрешење слике везане за овај датум није и коначан одговор на питања која би се у вези са овим могла поставити.

У чашици цвета са ознаком 28. септембра — к҃і — је један светитељ. Окренут је мало улево и има ореол. Инкарнат је и код њега доста оштећен. Остали су само последњи слој и црвена линија којом сликар оивичава ликове светитеља у готово свим цветовима. Око главе исписано је име преподобног Харитона — хариτѡн —, исповедника из града Иконије у Палестини.

Старији светитељ дуге црне косе и густе браде представљен је у следећем цвету. Около, подељено на слогове, исписано је име Кирка Анахорете — кирк анахорит — и ознака за датум — к҃ѳ —.

Ликом млађег светитеља завршава се месец септембар. Около, исписано је његов име. То је Григорије — гр ... горие — епископ јерменски.

Месец октобар почиње представом Ананије, једног од седамдесеторице апостола, који је, према Делима апостолским, као епископ у Дамаску крстио апостола Павла. Десно од његовог лика исписано је име — ананиа —, а лево се види слово — а҃ —, ознака за датум, и реч — днь —, која је исписана и у чашици цвета којим почиње месец новембар, али је нема на почетку календара, 1. септембра. Да ли је реч — днь — била исписана и поред датума којим почиње месец децембар више се не може утврдити, јер је на том месту малтер отпао са зида.

У медаљону са ознаком 2. октобра — в҃ —, насликан је један светитељ. Около, исписано је име свештеномученика Кипријана — киприан —.

У следећем цвету су две фигуре, окренуте једна другој. Лево је лик млађег светитеља с црном косом и брадом, а десно — лик жене. Обоје имају ореоле. Око чашице цвета исписано је име Дионисија Ареопагита — дион ... ие —, кога је апостол Павле посветио за епископа атинског. Светитељка можда представља његову жену Дамару, која је заједно с њим примила хришћанство.

У следећих неколико медаљона није лако одредити који су светитељи представљени, јер се нису очувале ознаке за датум, а сликар није баш увек прецизан када распоређује датуме по медаљонима. Деси му се да у горњем реду медаљона слика један за другим по два, чак и три датума, па тек онда пређе у доњи ред фриза; понегде слика један датум горе, други доле, па следећи наставља поред оног у доњем реду, да би се поново вратио у горњи ред, не водећи рачуна о

врежи која повезује медаљоне. Ни ликови светитеља у овим медаљонима нису најбоље очувани, тако да ни они не могу много помоћи при описивању. Осим тога, један датум уопште није насликан. По свему судећи то је 7. октобар, јер црква једино тада спомиње два светитеља заједно — Срђа и Вакха — а у ових неколико цветова насликан је само по један светитељ. Четвртог октобра црква слави свештеномученика Јеротеја, епископа атинског, друга Дионисија Ареопагита, којег је апостол Павле такође крстио. Овај цвет се и налази поред оног у коме је Дионисије Ареопагит, а млади светитељ у њему окренут је улево, према Дионисију.

У суседном цвету насликана је једна светитељка. Десно од њене главе читају се слова — ...рита — део имена мученице Харитине, коју црква слави 5. октобра.

На крају јужног зида наоса представљен је млађи светитељ са ореолом, окренут улево, према олтару. Као и већина фигура дотад, насликан је у одећи окер боје. Десно, читају се слова — ●●... —, део имена св. Томе, једног од дванаесторице великих апостола, који се у синаксарима спомиње 6. октобра.

У следећем цвету, чији један део прелази на западни зид наоса, насликан је женски лик, погнуте главе, са ореолом. Црква осмог октобра (ознака за датум је у левом углу: — $\overline{и}$ —) слави неколико светитељки: преподобну Пелагију, преподобну Таису и мученицу Пелагију. Прве две су некада биле блуднице, али су им после покајања греси опроштени, па су чак обе и посвећене, док је мученица Пелагија страдала за веру као девица. Остатака натписа нема.

У првом медаљону календара на западном зиду наоса, у горњем реду, налази се један светитељ. Лево од његове главе, на месту где сликар исписује датум, види се слово — $\overline{\text{●}}$ —, ознака за 9. октобар. Име није сачувано, али то је дан када црква слави апостола Јакова.

У чашици цвета до овог медаљона смештене су две фигуре, окренуте једна другој. Лева је оштећена. Виде се само остаци одеће. Десно је лик младе жене. Уколико је то медаљон који обележава 10. октобар, онда су насликани никомедијски мученици Евлампије и Евлампија, брат и сестра, који су за веру Христову страдали у време цара Максимијана.

И у медаљону у којем треба да су светитељи које црква слави 11. октобра налазе се две фигуре, окренуте једна другој. То су два млађа светитеља са ореолама. И овог дана црква спомиње више светитеља. Најзначајнији међу њима је апостол Филип. Име које је не-

када било исписано изнад глава светитеља више не може да се прочита.

Цвет до овог има три мушке фигуре. Средња је окренута фронтално и представља нешто старијег светитеља. Са стране су два млада светитеља. Изнад, стоји исписано: — провос —. Два светитеља са стране су по свој прилици мученици Тарах и Андроник, који су заједно са Провом били мучени у време цара Диоклецијана, када је, по легенди, страдао и највећи број мученика. Они су на крају били посечени од војника. Ознака за датум, 12. октобар, није се очувала.

У медаљону до овог су две фигуре млађих светитеља. Имају ореоле и окренути су један другом. Боја са лица је доста испрана. Изнад фигура чита се: — карпоу —, па се може претпоставити да су насликани мученици: епископ Карп и ђакон Папила, који се спомињу 13. октобра.

У следећем медаљону су три фигуре млађих светитеља, глава приљубљених једне уз другу: највероватније мученици Назарије, Гервасије и Протасије, које црква слави 14. октобра. Остатака натписа нема.

И у чашици цвета са ознаком 15. октобра — ві — су такође попреја три светитеља. Инкарнати су доста оштећени, види се спој малтера који иде преко ових лица. Остатака натписа нема ни овде. Црква, иначе, 15. октобра спомиње на првом месту мученика Лукијана, презвитера антиохијског, затим преподобног Јефтимија Новог Солунског, као и још неке мученике.

Мученик Лонгин, старешина војника који су присуствовали распећу Христовом на Голготи и старешина страже која је чувала гроб Христов, насликан је у чашици цвета са ознаком 16. октобра — ві —. Представљен је као млађи светитељ, с кратком црном брадом. Десно од његовог лика исписано је име — логин —, и слово — р —, ознака за сатника.

До њега, у следећој чашици, налази се пророк Осија — ѡсиє —. И он је представљен као млађи светитељ, без капице старозаветних пророка.

Апостол и јеванђелист Лука је у следећем медаљону. Насликан је као човек средњих година, упечатљива изгледа. Има кратку црну браду и јаке обрве, као већина млађих светитеља у календару. Његова окер одећа само је танком црном линијом одвојена од унутрашњег дела цвета, који је исте боје. Десно је исписано његово име — лоука —. Ознака за датум (18. октобар) није се очувала.

Пророк Јоил, који је, између осталог, прорекао и силазак св. Духа на апостоле и описао Страшни суд, насликан је у чашици цвета за

19. октобар — ѳі —. Уз њега је још један светитељ. Обојица имају ореоле око глава. Изнад, исписано је Јоилово име — иоил —.

Два светитеља у следећем цвету окренути су један према другом. Изнад њихових глава је ознака за датум — к — и име Антим — анѳим —. Црква слави неколико светитеља са именом Антим, али увек под другим датумима: једнога — 6. марта, другога — 7. јуна, трећег — у новембру. Двадесетог октобра спомиње великомученика Артемија. И овде је реч о једној од многих забуна или несагласности које се појављују између ликова и натписа у календару.

Преподобни Иларион Велики — иларишн —, који је за веру страдао у IV веку, насликан је у наредном медаљону — ка — (21. октобар) као млађи човек упечатљивог изгледа, с кратком црном брадом и дугом коврџавом косом, јаких обрва и ниска чела.

У медаљону који се налази тачно на средини западног зида наоса, испод отвора између наоса и припрате, у чашици једног цвета илустрована су два датума. Ту су насликани Аверкије равноапостолни и апостол Јаков, брат господњи, окренути један према другом. Аверкије се изгледом готово уопште не разликује од преподобног Илариона из претходног цвета. Јаков има дугу црну косу која му у увојцима пада на рамена и кратку црну браду. У горњем делу медаљона исписано је име Аверкија — аверкиѥ —, а десно стоји: Брат Господњи — брата гнь —. Са стране су слова — кв — и — кг —, ознаке датума, 22. и 23. октобра.

Три светитеља су у чашици цвета изнад којег је ознака за 24. октобар — кд —. У средини је фигура нешто старијег светитеља са дугом црном косом. Друге две представљају голобраде младиће. Десно се виде слова — рет —, остаци имена мученика Арете. Младићи су вероватно неки од његових сабораца за веру Христову.

Мученици Маркијан и Мартирије насликани су у следећем медаљону, окренути један према другом. Светитељ лево је нешто старији: има кратку црну браду и дуге бркове. Десно је лик голобрадог младића. Около, исписано је име Маркијана — Маркіан — и ознака за 25. октобар — ке —.

Великомученик Димитрије — димитріѥ —, патрон Марковог манастира, представљен је као млад светитељ, окренут фронтално, у медаљону са ознаком 26. октобра — кѕ —. Овом чувеном ратнику, проконзулу солунском и заштитнику града, у сликарству Марковог манастира посвећено је доста простора. Његов циклус налази се у припрати храма, а једна песма која се пева на литургији на његов празник, 26. октобра, илустрована је у лунети над западним порталом. У тој сцени ратник Димитрије има буздован у десној руци и јаше на окићеном белцу који се пропиње. Около, по полукружној ивици која

затвара лунету, насликани су Христос Емануил који благосиља Димитрија и шест анђела који у лету приносе Димитрију мач, кацигу, оклоп, металне назувке, панцирне рукавице, штит и лук — његову ратничку опрему. Испод њих стоје два Димитријева друга — Нестор и Луп.

Нестор је насликан и у суседном медаљону календара, уз Димитрија, коме је готово идентичан по изгледу. Десно, исписано је његово име — нестор —, а лево је ознака за датум — кз — 27. октобар.

Две фигуре — мушкарца лево и жене десно, окренуте једна према другој, налазе се у чашици цвета следећег медаљона. Мушкарац је изгледом веома сличан свим млађим светитељима у календару: насликан је са изразито снажним цртама лица — јаким густим обрвама, црном косом и кратком црном брадом. Жена има покривену главу. Лево је ознака за датум — 28. октобар — ки —, а изнад је исписано име архиепископа Арсенија, наследника св. Саве на српском архиепископском престолу — арсениѥ —.

Календар се наставља медаљоном у којем је светитељ средњих година, са црном брадом, окренут фронтално. Около, исписано је његово име — авраминѥ — и ознака за 29. октобар — кѳ —, када црква овог светитеља и спомиње. Месец октобар завршава се цветом у којем се налазе две фигуре: мушкарца — лево, и жене — десно, окренуте једна према другој. Натпис се није сачувао, али се може претпоставити да је сликар представио свештеномученика Зиновија и његову сестру Зиновију из града Егеје у Киликији, који су страдали за веру у III веку, јер их сви синаксари спомињу овог дана на првом месту.

Тридесет и први октобар није насликан, иако црква тога дана слави неколико светитеља. На медаљон са ознаком 30. октобра одмах се наставља месец новембар. У цвету којим почиње овај месец представљене су две мушке фигуре. Инкарнат је доста оштећен. И овде је остао само последњи, доњи слој зелене боје. Имена светитеља нису се очувала, али црква тога дана спомиње свете бесребрнике Кузмана и Дамјана, па је највероватније да су они и насликани. У углу, лево, чита се реч — днь —, као и у медаљону којим почиње месец октобар.

У чашици цвета до овог медаљона насликане су три фигуре. Она у средини има ореол, а две са стране су без њега. Остаци имена нису се ни овде очували. Једино се у левом углу види слово — в —, ознака за 2. новембар. Црква овога дана спомиње, између осталих, и мученике Акиндина, Пигасија и Анемподиста.

И у следећем медаљону налазе се три мушке фигуре. Изнад њих читају се слова — акеп... —, део имена мученика Акепсима. Поред њега су, највероватније, презвитер Јосиф и Ђакон Аитал, који су за-

једно са Акепсимом страдали у Персији у IV веку. Црква их сву троју спомиње 3. новембра.

Три мушке фигуре су и у медаљону до овог. Онај у средини је са брадом, мршавог лика, а двојица са стране су младићи пуначких лица. Сви имају ореоле. Изнад фигура исписано је име свештеномученика епископа Никандра — никандр —. У синаксарима се 4. новембра, осим Никандра, спомињу још и презвитер Ермеј и апостол Тит, који је Никандра и Ермеја рукоположио за епископа и презвитера.

Две мушке фигуре, окренуте једна према другој, налазе се у медаљону са ознаком 5. новембра — $\bar{\text{і}}$ —. Неки месецослови спомињу тога дана мученике Галактиона и Епистиму. Међутим, у неким синаксарима они се славе 6. новембра. Натпис се није очувао, као ни у следећем медаљону, где се налазе једна мушка и једна женска фигура. Овде медаљони највероватније имају погрешне натписе, па је у чашици цвета, где је сликар насликао Галактиона и Епистиму, исписано име Павла Исповедника, патријарха цариградског, а у медаљону где се налазе две мушке фигуре исписана су имена Галактиона и Епистиме.

Веома је занимљив и следећи медаљон, први на северном зиду наоса у горњем реду. У њему су три фигуре. У средини је лик жене, са ореолом. Лево и десно су фигуре мушкараца, без ореола. Изнад, стоји исписано: — лєвїтка —. Да ли је сликар и у овом медаљону погрешно исписао име светитеља, или је, као и код медаљона где је исписана реч ВХАРИСТИ, у питању нека симболична представа — засад је тешко рећи. У месецословима се 7. новембра на првом месту спомињу мученик Јерон и мученица Тесалоникија са Авктом и Таврионом, па је могућно да је сликар баш њу представио.

Арханђео Михаило — михаиль — насликан је са раширеним крилима у медаљону до овог. Осмог новембра црква слави спомен на Сабор бесплотних сила.

И следећа два медаљона изгледа да су с погрешним натписима. У једном се налази средовечан светитељ, окренут улево, са ореолом. Поред њега је исписано име — ѡнисифори —. У другом цвету су два светитеља, окренути један према другом. Изнад њихових глава исписано је — аѳеста —. Месецослови, међутим, мученике Онисифора и Порфирија спомињу заједно, 9. новембра, а Ареста, једног од седамдесеторице апостола, спомињу самог, 10. новембра.

И следећа два медаљона овог календара необично су занимљива. У оба су насликана по три светитеља и оба носе ознаку 11. новембра. У првом цвету једино фигура у средини има ореол, а у другом га имају све три. У првом, изнад глава је исписано име великомученика

Мине — мина —. У другом, осим ознаке за датум — аї —, стоји још и натпис: — аплі —. Месецослови 11. новембра, осим великомученика Мине, спомињу још и Виктора и Викентија, али то није дан када се апостоли посебно славе.

Св. Јован Милостиви — іѡа —, патријарх александријски, насликан је као старац с лепом дугом брадом и седом косом, нагнут мало у леву страну, у чашици цвета са ознаком 12. новембра — вї —, а Јован Златоусти — іѡан ѕлатооуста —, патријарх цариградски, представљен је у чашици цвета са ознаком 13. новембра — гї —. После њих долази медаљон са именом апостола Филипа — филипь —. Он је насликан као млад светитељ, иако се зна да је умро као старац. Зато се може претпоставити да су и овде датуми погрешно исписани. Тим пре што је после овога један датум поново представљен два пута. Оба пута исписана је ознака за 15. новембар — ѳї —, и оба пута је написано име мученика Гурије — гоурια —. У једном медаљону он је насликан сам, као старац с дугом брадом. Исти такав изгледа и у другом цвету, где је окружен са два млађа светитеља. То би требало да су његови другови Симон и Авив, који су заједно са Гуријом страдали. У следећем цвету је апостол и јеванђелист Матеј — маѳеи —, који је приказан као старац са дугом седом косом и брадом, окренут удесно, према олтару.

Један старији светитељ насликан је у следећем медаљону. Име се није сачувало, али се готово поуздано може закључити да је то Григорије Чудотворац, епископ кесаријски, кога скоро сви месецослови 17. новембра спомињу на првом месту.

Три медаљона која су се налазила испод прозора на северном зиду наоса уништена су највероватније када и они на јужном зиду. Виде се само доњи делови чашица цветова и остаци вреже која их спаја. Недостају 18, 19. и 20. новембар. Календар се наставља поред прозора 21. новембром. То је празник Ваведења Богородице. У чашици цвета смештени су ликови првосвештеника Захарије и Богородице. Десно, исписано је Богородичино име — вца —, а изнад, иако тешко, може да се прочита Захаријино име — ѕахаρια —.

Мученицу Кикилију (Цецилија), чији се остаци имена могу прочитати изнад главе — ки...ия — црква слави 22. новембра. До ње је Амфилохије — амфилохια —, епископ иконијски, у медаљону са ознаком 23. новембра — кг —.

До овог, налази се чашица цвета са два светитеља. Лево је старац с брадом, а до њега млађи светитељ. Окренути су један према ару-

гом. Ознака за датум није се очувала, а остаци једног или два слова не могу да упуте на име неког одређеног светитеља.

У цвету са ознаком 25. новембра насликана су два лика. Црква тога дана слави свештеномученика Климента, ученика апостола Петра и папу римског. Његово име — климента — исписано је у врху медаљона. Мошти овог светитеља пренели су Ћирило и Методије из Херсона у Рим, а по њему је и словенски светитељ Климент добио име. У истој чашици цвета, поред Климента је једна светитељка окренута к њему, са круном на глави и ореолом. То би једино могла да буде мученица Катарина која се у већини месецослова спомиње 24. новембра, али има синаксара који је спомињу и 25. новембра[14].

Ни светитељи насликани у чашици цвета са ознаком 26. новембра нису у складу са представом у синаксарима. Приказани су једна светитељка и један светитељ, иако црква тада слави Алимпија Столпника и Јакова Отшелника.

После овог медаљона зид је оштећен. Отпао је малтер све до краја северног зида наоса, са северног зида проскомидије и са једног дела источног зида проскомидије. На преосталом делу очувало се седам цветова. И ликови у њима доста су оштећени — у понеком се тек само нејасно назиру.

У првој следећој сачуваној чашици цвета насликан је старији светитељ са брадом и ореолом, окренут удесно, према олтару. Остатака натписа нема. Њему је по изгледу готово идентичан светитељ насликан у суседном цвету.

Медаљон до овог садржи необично много фигура. Десет их је у једној чашици цвета. У првом плану, у средини, налази се један стари светитељ, представљен с лица, а са стране су по два светитеља, окренута к њему. Иза њих виде се нимбови бар још толико фигура. Црква 9. децембра слави празник Зачећа св. Ане, која ће девет месеци касније родити Богородицу. Изнад нимбова, иако веома тешко, може да се прочита реч: — зачетиѥ —. У цариградском синаксару наводи се податак да се тог дана у Цариграду, у крају Еворанах (ἐν τοῖς Εὐουράνους) одржавао сабор Богородице, а манастир Богородице Халкопратије славио је тај празник[15].

Изнад овог је медаљон у којем је представљен један светитељ: старац са брадом и ореолом, окренут улево, према олтару. Десно од њега виде се слова — ании —, спојена у лигатуру. Према месецослови-

[14] У грачаничком (липљанском) прологу-минеју за септембар—новембар из последње четвртине XIV века Катарина се спомиње 25. новембра (В. Мошин, Ћирилски рукописи Југославенске академије, I, Загреб 1955, 168).

[15] Hippolyte Delehaye, Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum ad Acta sanctorum novembris, Bruxelles 1902, 291.

ма, требало би да је то лик мученика Мине, али осим овог светитеља црква 10. децембра спомиње још неколицину па је тешко одлучити се за једног између њих.

У цвету до овог, сачувана је ознака за датум: 11. децембар — $\overline{\text{аі}}$ —. У чашици је такође један светитељ. Инкарнат је доста оштећен, али се десно од лика чита име Данила Столпника — данило —.

Цвет са ознаком 12. децембра у горњем делу фриза није се очувао, али се испод њега налазе још два мала цвета у којима су, понаособ, насликани по један светитељ. У првом, у којем је ознака за датум очувана — $\overline{\text{гі}}$ — (13. децембар), окренут је удесно светитељ чији је инкарнат уништен. Неизвесно је ко би то могао бити, јер црква тога дана слави мученике Евстратија, Аксентија, Евгенија, Мардарија и Ореста, а од мученица св. Луцију.

И у последњем сачуваном медаљону на источном зиду проскомидије, у којем би требало да се налази светитељ кога црква слави 14. децембра, само је један лик, иако се овога дана спомињу неколико мученика, увек најмање по тројица у групи.

Овим цветом завршено је илустровање црквене године.

У календару се запажају доста велика неслагања између неких од представљених личности и натписа који их прате. До овога је најпре могло доћи услед тога што је на изради календара учествовало више лица која су се користила различитим писаним предлошцима. Сликар се, очигледно, служио синаксаром цариградског порекла. За то у календару има доста доказа, а, између осталог, на то упућују и неки ретки Богородичини празници (Сабор у Мијасини и Дан зачећа Богородице). За ове празнике се у Цариградском синаксару наводи да их је славио манастир Богородице Халкопратије, који се налазио у Цариграду у близини Св. Софије[16]. Све ово упућује на мисао да је сликар календара и горњих зона у Марковом манастиру био пореклом Грк.

Натписи у календару, међутим, исписивани су према словенском синаксару, па се тако на више места десило да имена не одговарају ликовима. Примера за ово има више, али је најизразитији 28. октобар. Овде је сликар, служећи се грчким писаним предлошком, насликао мученике Теренција и Неонилу, који су за веру страдали заједно са своје седморо деце. Личност писара натписа, која се сликару нашла на помоћи, користећи се словенским писаним предлошком, према којем Српска црква 28. октобра слави свог архиепископа Арсенија, исписала је у врху медаљона име овог светитеља.

[16] Н. А., 6; 291.

Приликом конзерваторских и рестаураторских радова, који су током последњих година обављени у Марковом манастиру, откривен је на капителу југозападног стуба у наосу потпис Манише, познатог преписивача словенских рукописа српске редакције из Марковог манастира. Његово име уклесано је и на западној спољашњој страни кубичног постоља куполе, што упућује на закључак да је Маниша у Марковом манастиру радио управо у годинама настанка манастира, па се лако могао наћи на помоћи сликару Грку. Облик слова у његовом имену идентичан је са словима којима су исписивана имена светитеља у календару[17]. Ако се зна да је до сарадње између грчких живописаца и писара у Србији средњега века долазило и раније, није необично да се она јавља и у држави краља Марка. Верски и политички програм владара и црквене организације очигледно су у томе имали одлучујућу улогу[18].

Архиепископ Арсеније се већ много пре живописања Марковог манастира спомиње у богослужбеним књигама[19]. Његова појава у сликарству Марковог манастира може се објаснити тиме што је Српска црква и у време краља Марка настојала да одржи своје култове, па су тако св. Сава и Симеон насликани и у другој задужбини Мрњавчевића — манастиру Андрејашу на Трески, али су им места, као и Арсенијево у Марковом манастиру, мање угледна. Највероватније због тога што се Марко, као и његов отац краљ Вукашин, ипак ослањао на Охридску архиепископију, а не на Пећку, која је у то време

---

[17] С. Спировски, н. д., фотографија на стр. 243. Он претпоставља да је у питању потпис једног од сликара или главног мајстора целог споменика.

[18] Б. Конески, Црквенословенскиот јазик на фреските во Македонија, Симпозиум 1100-годишнина од смрта на Кирил Солунски, II, Скопје 1970. О односима српске државе и Охридске архиепископије у средњем веку: Ц. Грозданов, Прилози познавању средњовековне уметности Охрида, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 199—230.

[19] У служабном минеју за септ.—окт., који се чува у Народној библ. у Београду под бр. Рс 5, на 97' спомиње се архиепископ Арсеније за кога се, између осталог, каже: Сии стыи вѣше шт страны даматынскыние шже въ дрьжавѣ сръбскаго кра-ѵѣтва ист. Рукопис је, према палеографској и језичкој анализи текста, настао средином XIV века. Међутим у „Животима краљева и архиепископа српских" на стр. 178, архиеп. Данило пише: „Овај блажени отац наш и учитељ и светитељ Христов Арсеније би рођењем од сремске земље, син неких добровернних и побожних родитеља..." Различити подаци о рођењу Арсенијевом навели су већ С. Станојевића да у чланку о архиеп. Арсенију (Гласник Историског друштва у Н. Саду, V, св. 1, Нови Сад 1932) упозори на неслагање, постављајући питање архимандриту Серафиму Ристићу, који је у својој књижици „Дечански споменици", издатој 1864, на стр. 36—37 писао да је Арсеније рођен у Далмацији близу мора, откуд му овај податак. Међутим, и у пролошком житију митрополита Константина Мокисијског, рашке редакције, за који В. Мошин мисли да је настао крајем XIII или почетком XIV века, а који се чува у Југославенској академији знаности и умјетности у Загребу под бр. III с 6 (Михановић 27) каже се такође: Сии вѣше с(вѣ)тыи шт(ь) стран ы дальматинскыние шже въ дрѣжавѣ кралевьства сръпскаго гість. Како је Пролог старији од „Живота краљева и архиепископа" наука би требало да прихвати податак да је архиепископ Арсеније био пореклом из Далмације, а не из Срема.

под покровитељством кнеза Лазара и Вурђа Балшића. Појава пећког архиепископа у сликарству Марковог манастира могла би се још објаснити и измирењем грчке и српске цркве, после преговора које је успешно привео крају старац Исаија[20].

Последњим цветом на источном зиду проскомидије завршено је илустровање црквеног календара. Крај означава и црвена бордура која оивичава цео фриз. Очигледно је да сликар није имао намеру да негде у другом делу храма: у припрати, на западној фасади, или у трпезарији манастира, где се календар понекад у монументалном сликарству такође представљао, настави илустровање црквене године. Мало је вероватно да би на другом месту у цркви успео да смести све преостале дане, ако је у фризу који иде око целог наоса насликао само три и по месеца. Чињеница је да су сликари других илустрованих календара у монументалном живопису — у Старом Нагоричину, Дечанима и Пећкој патријаршији, на пример — скраћивали поједине месеце, зависно од тога са колико површине зида су располагали за илустровање ове теме. Понекад су, као у Грачаници или у Трескавцу, један део календара преносили из припрате у наос. Па ипак, увек су настојали да начине некакву целину, односно да заврше црквену годину[21]. Сликар календара у Марковом манастиру то, пак, не чини. Чак ни месец децембар не завршава до краја. Усто, не штеди на простору — прави велике лепе цветове у које смешта попрсја светитеља. Стога би се могло претпоставити да је имао још неку другу идеју на уму када је светитеље из календара насликао у венцу, а овоме одредио тако значајно место у храму.

Ликовни израз који је сликар Марковог манастира изабрао за илустровање црквене године јединствен је у вековима старој уметности византијског света. Док сви остали црквени календари, илустровани у монументалном живопису (а највише их је сачувано у нашој земљи), имају за основни мотив сцену мученичке смрти или неки тренутак страдања мученика, у календару у Марковом манастиру у чашице разнобојних цветова смештена су попрсја светитеља — по један, два или три у групи — и повезана лозом у расцветали венац који иде

[20] Г. Острогорски, Серска област после Душанове смрти, Београд 1965. С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, 161.

[21] П. Мијовић, Календар у монументалном српском сликарству, докторска теза одбрањена 1963. године. Рад се чува у Универзитетској библиотеци у Београду.

око целог храма[22]. Изгледом, венац је истоветан са врежама у којима су у средњовековном монументалном живопису представљане Лоза Јесејева, Лоза Немањића или Христос с апостолима, а за изглед врежа могу се, осим у зидном сликарству, паралеле наћи и у многим заставицама којима су украшавана јеванђеља.

У хришћанској симболици венац је знак оних који су жртвовањем за веру или својим делима допринели величини и сјају цркве. Мученици су ти који се сматрају највећим борцима за веру. Онај који се за време мучења није одрекао Христа и који је у својој вери био толико јак да је био спреман да пође и у смрт, сматран је победником који као награду заслужује венац — симбол вечног блаженства у царству небеском. Тај венац мученици су добијали на дан последњег суда као посебну награду за верну службу и своја страдања[23]. Венац је требало да им буде и доказ да су стекли право на боравак у царству небеском.

Венац, међутим, у хришћанству није био само знак оних који су страдали за веру. То је атрибут и свих оних који слушају реч Христову и шире његово учење. Стога би венац-лоза у Марковом манастиру, кроз представљање свих светаца које црква спомиње током године, могао да има и смисао повезивања свих мученика у једну породицу.

Наша стара књижевност је познавала симболику венаца. Доказ за то може се наћи у многим службама написаним у славу словенских светитеља[24]. Најчешће су то венци мучења[25] или венци похвале[26], а осим њих, знало се још и за венце непорочног живљења[27], венце вечне[28], победничке венце[29], венце славе[30], венце радовања[31], венце

---

[22] У црквици св. Николе у Пелинову у близини Котора црквена година је илустрована портретима светитеља који стоје збијени један уз другог. (П. Мијовић, Бококоторска сликарска школа XVII—XIX вијека, Титоград 1960, 46—75).

[23] Л. Мирковић, Мозаици баптистерија православних — S. Giovanni in Fonte у Равени, Богословље, год. VI, св. 1—2, Београд 1962, 29—51.

[24] Архиепископ Данило, Животи краљева и архиепископа српских, Београд 1935, стр. 41: Драгутин кроз смрт прима „неувели венац царства небеског"; стр. 63: Венац и цвеће као прослављање. Л. Мирковић, Списи Светога Саве и Стевана Првовенчаног, Београд 1939, стр. 37: Венци на небесима за оне који страдају Христа ради. Доментијан, Животи Светога Саве и Светога Симеона, Београд 1938, стр. 239: Анђели сабирају цветове да се исплету небески венци за оне који љубе Христа. Димитрије Кантакузин, приредио Б. Трифуновић, Београд 1963, 65, 83.

[25] Србљак 2, стр. 135, 153, 315, 335, 341; Србљак 3, стр. 381.

[26] Србљак 1, стр. 49, 129, 235; Србљак 2, стр. 203, 311; Србљак 3, стр. 83, 359.

[27] Србљак 2, стр. 85.

[28] Србљак 2, стр. 113.

[29] Србљак 2, стр. 149, 317.

[30] Србљак 3, стр. 43.

[31] Србљак 3, стр. 259, 453.

истините и праведне[32], светле венце[33], или, пак, венце лепоте[34]. Некад су то венци двогуби (сугуби), некад триплетни, а некад, опет, многоструки (многоплетени).

Да су средњовековни писци црквену годину замишљали као какав венац који непрекинуто тече, види се и из минеја за месец септембар, којим је година у Византији почињала. У њему се, у тропару посвећеном индикту, глас 2, између осталог, каже: „Благослови венац лету благости твоје, Господе"[35].

И византијски црквени оци, када су говорили о црквеној години, замишљали су је као венац у који су смештени сви страдалници за веру. Тако и Псеудо-Дионисије Ареопагит у хомилији посвећеној почетку индикта нове године говори о години као кругу мученика украшених венцем: „Јер циклус године треба да се украси венцем мученика"[36].

Венац је у хришћанству, осим тога, још од најранијих времена имао и значење раја[37]. Венац-рај био је награда за мучеништво, за подвиг, за жртву и живот праведан. Живописац Марковог манастира, будући теолошки врло образован, могао је знати за ово. Зато светитеље није ни представио као страдалнике, у тренутку док се жртвују за веру, већ их је сместио у венац од разнобојних цветова — као да је желео да их наслика у стању њиховог блаженог живота у царству небеском где већ бораве заједно са Христом.

Ако се има у виду да је сликарство Марковог манастира настало у несигурним временима владавине краљева Вукашина и Марка, када је турска сила већ кренула у освајање Балкана, смештају једног календара овакве врсте у декоративни систем Марковог манастира могао би се дати још један, дубљи смисао. Календар се, наиме, налази изнад циклуса Мука Христових. Паралела је очевидна: Христос је страдао ради избављења људског рода и осведочења своје божанске природе, а мученици страдају за веру. На таквим схватањима почивала је читава хришћанска црква, а цео космос био је заснован на антитези: страдање—награда, грех—искупљење, жртва—рајско насеље.

[32] Србљак 3, стр. 35.
[33] Србљак 3, стр. 83, 459.
[34] Србљак 2, стр. 231, 291, 325; Србљак 3, стр. 369.
[35] Општи минеј за септембар, тропар индикту. Чува се у библиотеци Патријаршије у Београду.
[36] Migne, Patrologia graeca, t. LIX, 575.
[37] С. Радојчић, Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству, Хиландарски зборник 1, Београд 1966, 41—48; Л. Мирковић, Списи Светога Саве и Стевана Првовенчанога, Београд 1939, 80.

Муке и страдања, који су у декорацији Марковог манастира, као ретко где дотад, толико подвучени, добили су на зидовима храма и неколико наградних тема: то су, осим наградних венаца раја у календару, мученици око Христа-цара у царству небеском у најнижој зони наоса, Небеска трпеза са храном у калоти припрате и још неки цикласи у храму.

Стога се чини да је потреба ктитора и цркве да и на овај начин укажу верницима да их горе, у царству небеском, очекује награда за сва њихова страдавања на земљи, овде више него очигледна.

MENOLOGE ILLUSTRE AU MONASTERE DE MARKO

LJILJANA MANOJLOVIC-RADOJCIC

Au monastère de Marko, dans le village de Sušica près de Skopje, au-dessus du cycle de la Passion dans le naos se trouve un ménologe illustré. Dans la frise, qui part du côté est du diaconicon, continue sur le côté sud et nord du naos et se termine du côté est de la prothèse, dans des calices de fleurs, reliés par des tiges en une guirlande qui fait le tour de l'église, sont peints des bustes de saints. L'année ecclésiastique est illustrée à partir du 1er septembre jusqu'au 14 décembre. Il est à remarquer à ce propos que l'année ecclésiastique n'est pas terminée, ce qui était ailleurs toujours le cas lorsque le ménologe était peint à fresque.

On peut observer de sérieuses discordances entre les figures représentées et les inscriptions qui s'y rapportent. Ceci provient du fait que ce ménologe est l'ouvrage de plusieurs artistes qui se sont servis de différents modèles écrits. Qu'un des peintres ait utilisé un synaxaire d'origine constantinopolitaine on en a plusieurs preuves. (Il a représenté, entre autres, certaines fêtes de la Vierge qui sont rares: le concile à Miasina, le 1er septembre, et le jour de la conception de sainte Anne le 9 décembre que fêtait le monastère de la Vierge de Chalcopratie à Constantinople.) Le personnage qui a été l'auxiliaire du peintre s'est servi d'un modèle redigé en slave, de sorte que le peintre a représenté pour le 28 octobre Térence et Néonilas, tandis que son auxiliaire a inscrit le nom de l'archevêque Arsenije, le successeur de saint Sava au trône archiépiscopal de Serbie, car le 28 octobre l'église honore la mémoire de ce saint.

L'expression artistique que le peintre a choisie pour illustrer ce thème est unique en son genre dans l'art byzantin. Tandis que tous les autres calendriers conservés de la peinture monumentale (et la majorité se trouve en Yougoslavie) ont pour motif fondamental les scènes de la mort du martyr ou un moment de son martyre pour la foi, au monastère de Marko, dans les calices de fleurs multicolores sont placés les saints en buste — un, deux, ou en groupe de trois. On ne trouvera de semblables illustrations que beaucoup plus tard, au XVIIIe siècle, dans l'église Saint-Nicolas de Pelinovo, près de Kotor, où l'année ecclésiastique est illustrée au moyen de portraits serrés les uns contre les autres.

Le peintre du monastère de Marko avait de toute évidence encore une autre idée lorsqu'il a peint les saints dans une guirlande et qu'il a donné à celle-ci une place aussi importante dans l'église.

Dans la symbolique chrétienne, comme l'on sait, la guirlande, la couronne est l'insigne de ceux qui ont contribué par leur sacrifice pour la foi, ou par leurs oeuvres à la grandeur ou à l'éclat de l'église. Ils sont tous considérés comme des vainqueurs qui reçoivent à titre de récompense la couronne, symbole de la béatitude éternelle dans le royaume des cieux. La couronne a, de plus, depuis l'époque paléochrétienne, la signification du paradis. La couronne — paradis est une récompense pour le martyre subi, pour un exploit, un sacrifice, ou une vie de juste. C'est pourquoi le peintre du monastère de Marko place les saints dans une guirlande de fleurs, et qu'il les représente au moment où ils ont déjà obtenu la récompense méritée.

Si l'on a en vue que la peinture du monastère de Marko date de l'époque troublée du règne des rois Vukašin et Marko, lorsque les Turcs avaient déjà entrepris leur invasion des Balkans, le fait de placer un tel ménologe dans le système décoratif du monastère de Marko, pourrait avoir encore un autre sens, plus profond. Le ménologe se trouve, comme on l'a dit, au-dessus des scènes de la Passion. Le parallèle saute aux yeux. Le Christ souffre pour le salut des hommes et pour prouver sa nature divine, tandis que les martyres souffrent pour la foi.

La Passion et les souffrances qui sont ainsi soulignées dans la décoration du monastère de Marko contiennent encore quelques traits qui se rapportent à la récompense divine. Ce sont les martyrs autour du Christ-roi dans le royaume céleste, dans la zone la plus basse du naos, la Table céleste avec la nourriture dans la calotte du narthex et la couronne du paradis dans le ménologe. Le désir du fondateur et de l'église avait été d'inspirer aux fidèles l'espoir que là-haut, dans le royaume céleste, une récompense les attendait pour toutes leurs souffrances sur terre.



Сл. 1. Место илустрованог календара у живопису Марковог манастира; западна страна наоса

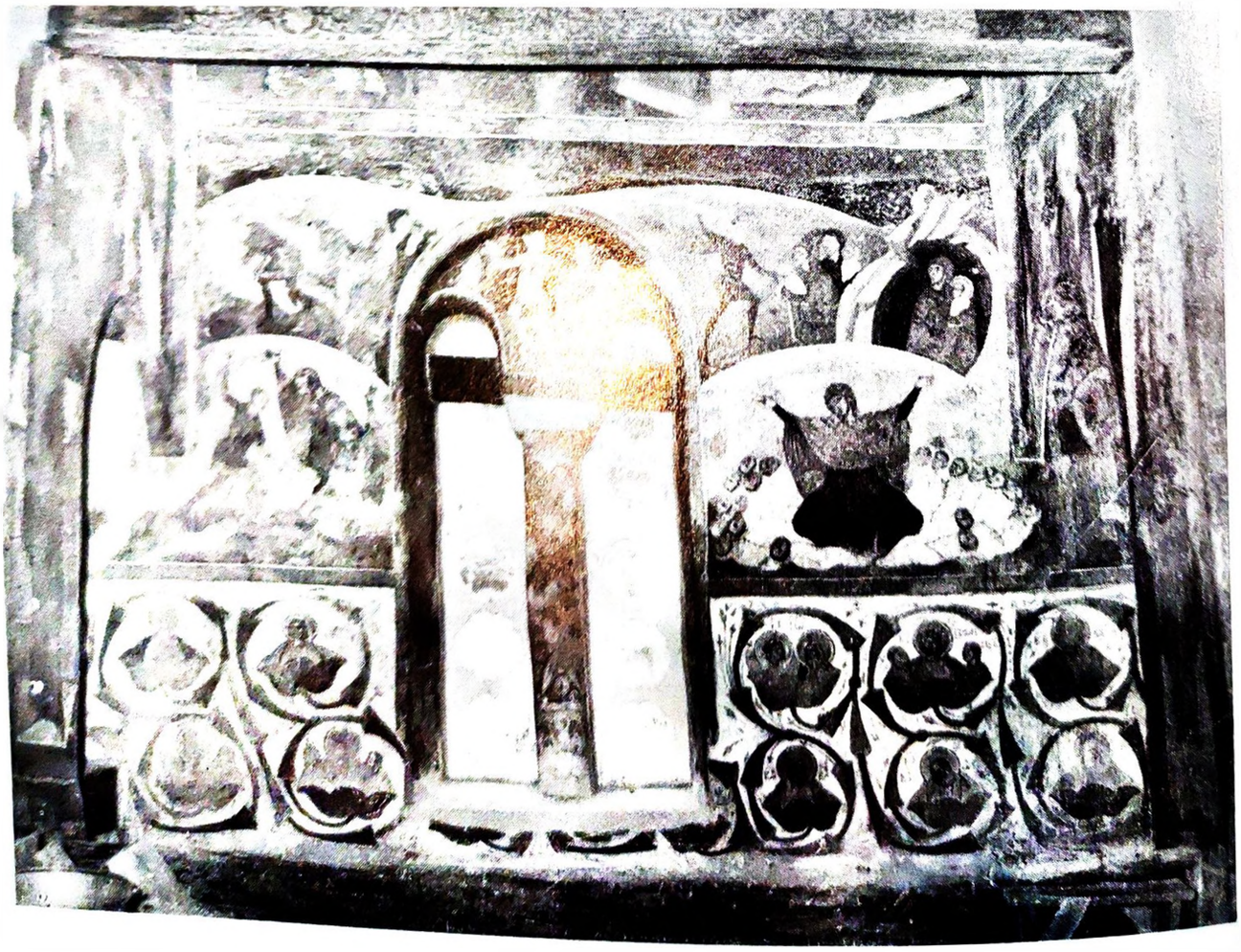
Сл. 2. Почетак илустрованог календара у Марковом манастиру; источна страна ђаконикона

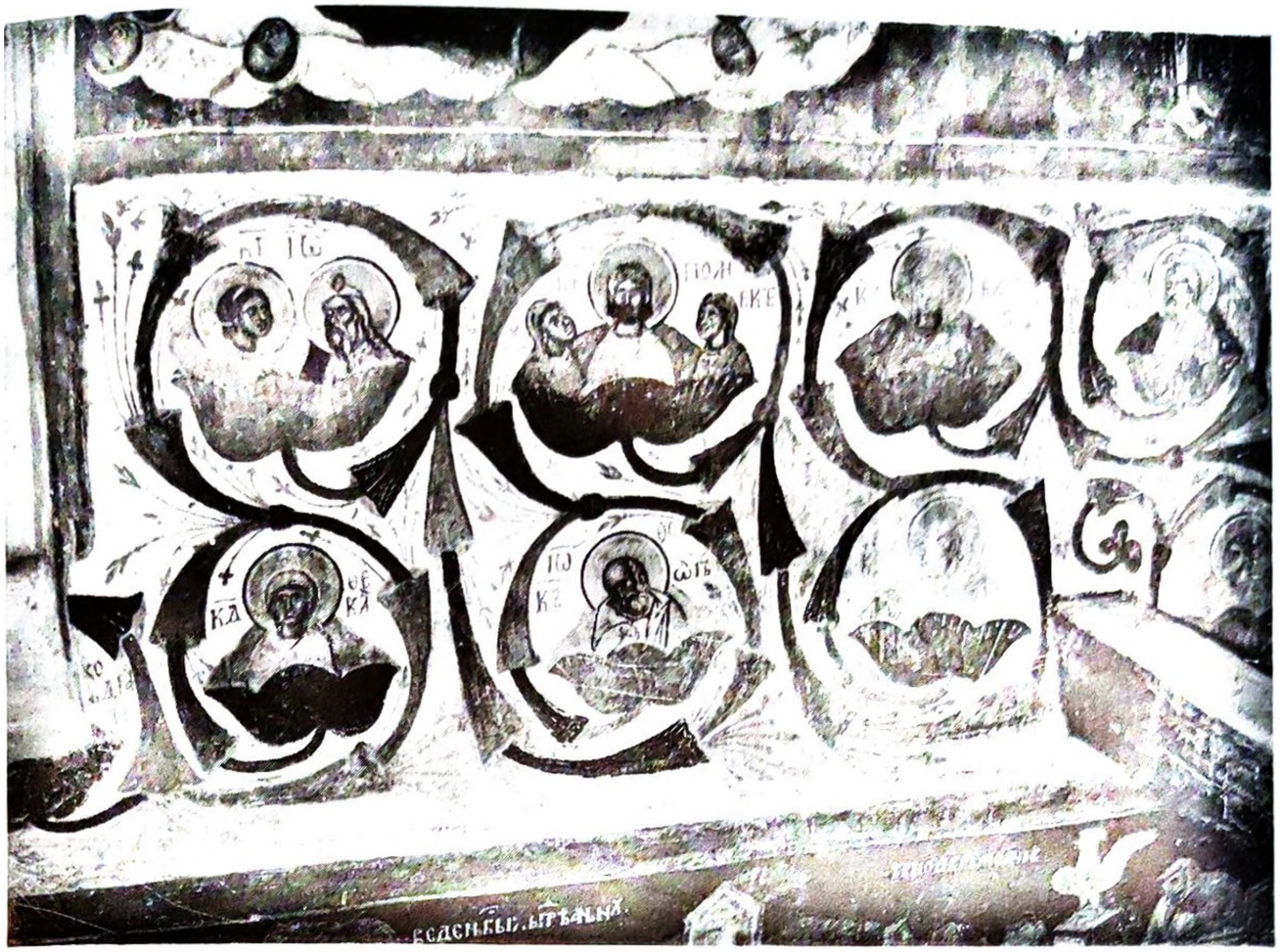




Сл. 3. Календар од 14. до 19. септембра. Јужна страна наоса

Сл. 4. Календар од 16. до 28. септембра. Јужна страна наоса

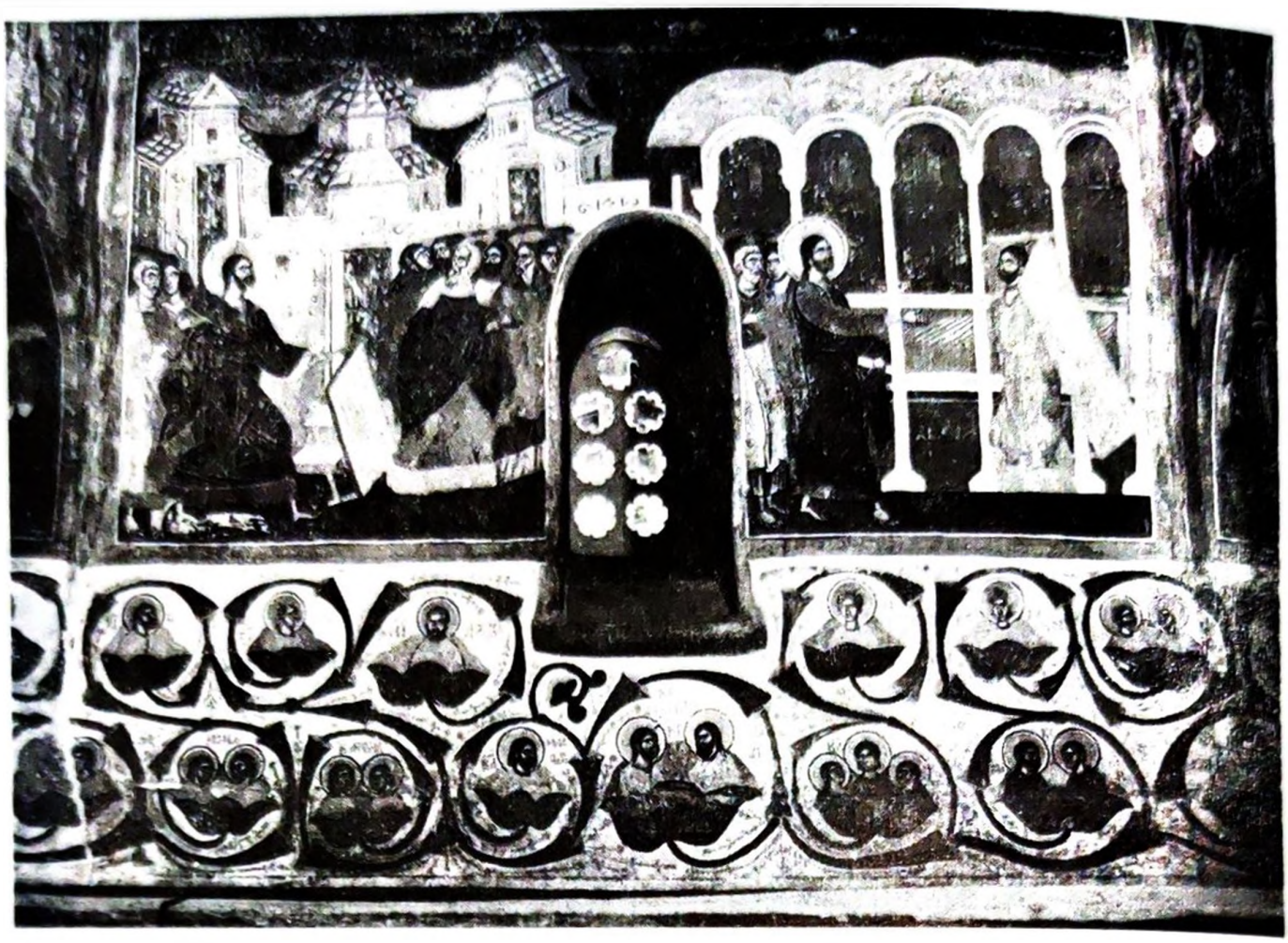




Сл. 5. Календар од 23. до 30. септембра. Јужна страна наоса

Сл. 6. Календар од 30. септембра до 8. октобра. Крај јужног зида наоса

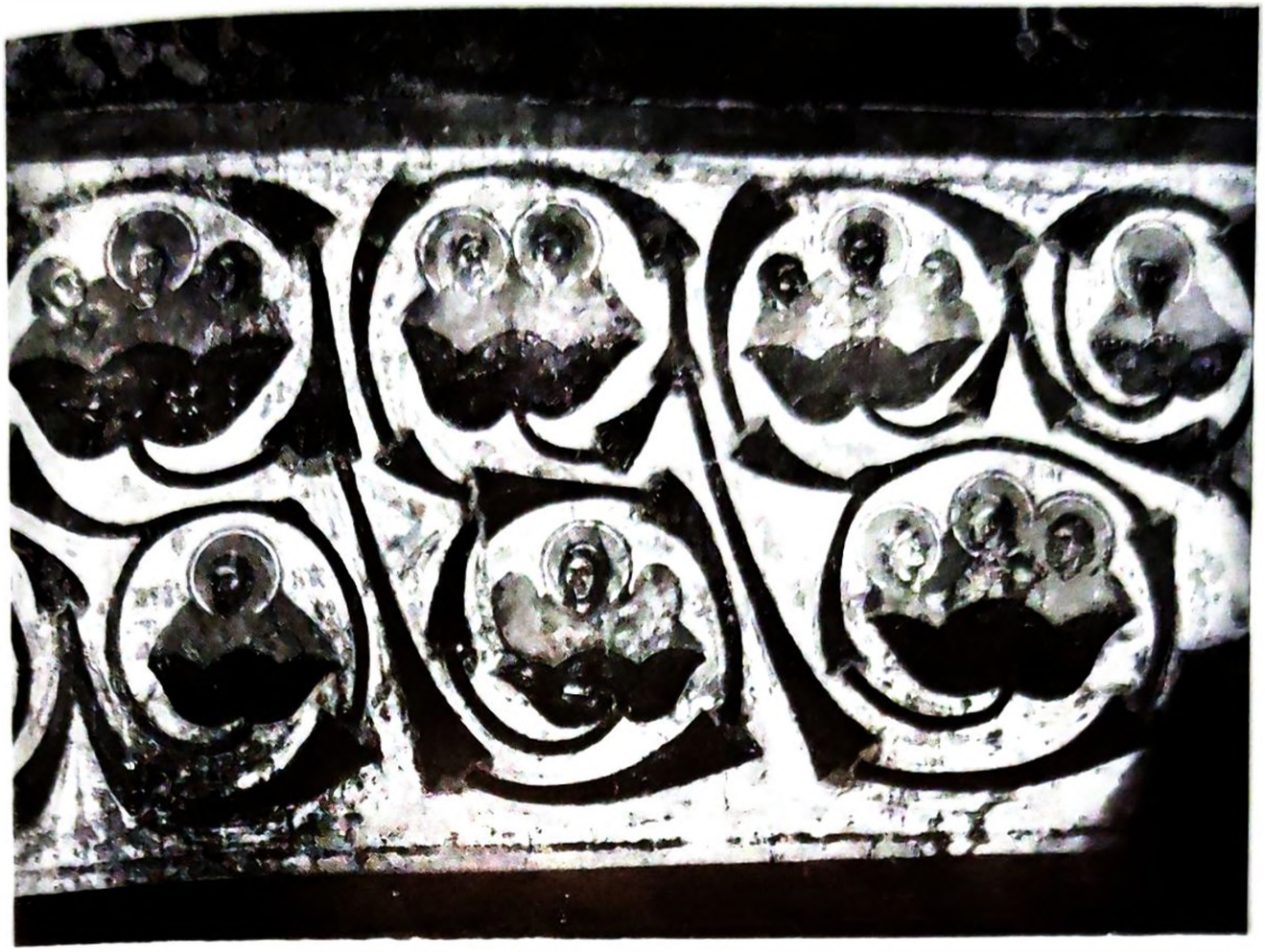




Сл. 7. Календар од 15. до 29. октобра. Западна страна наоса

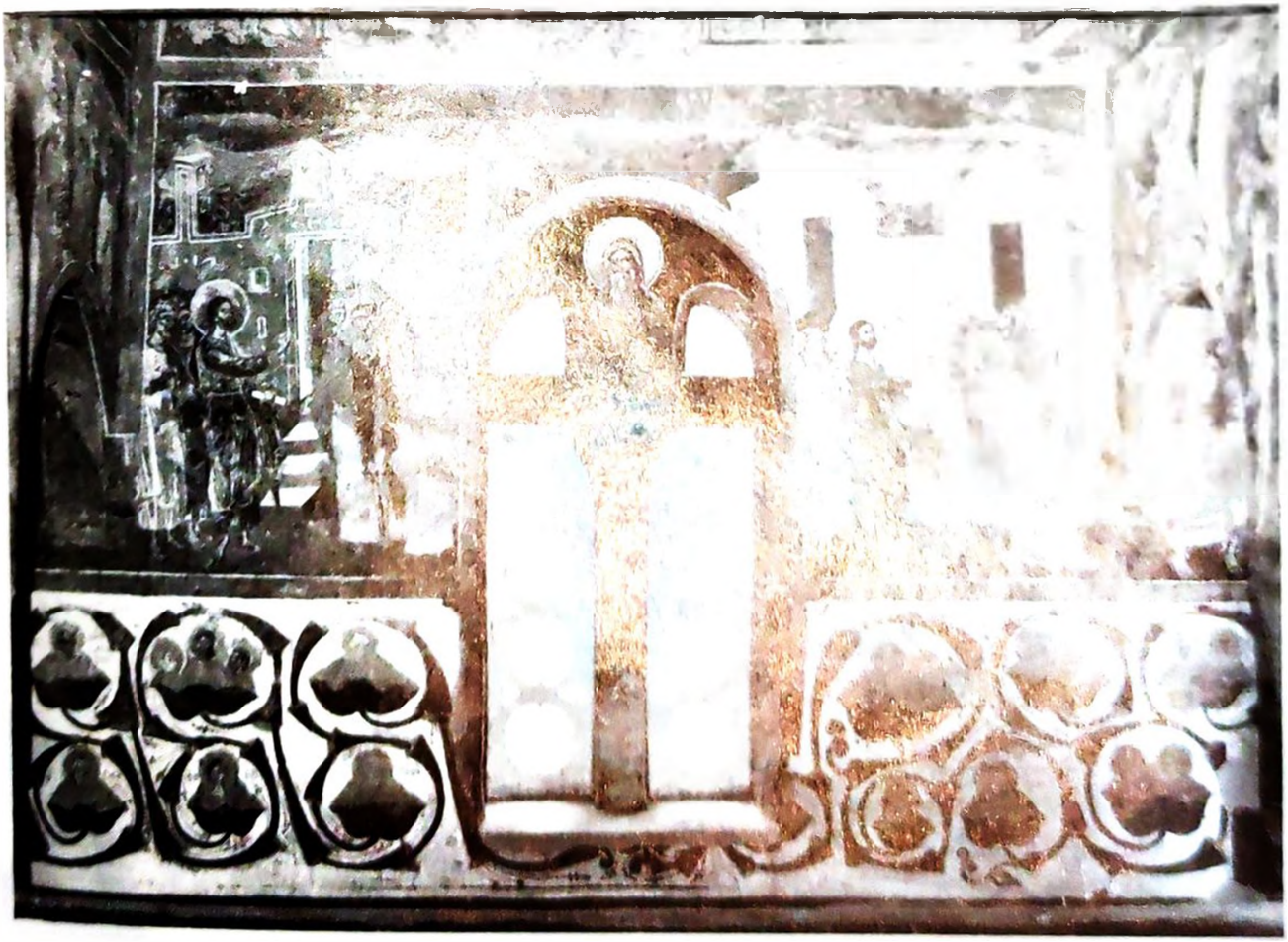
Сл. 8. Календар од 1. до 6. новембра. Крај западног зида наоса





Сл. 9. Календар од 7. до 12. новембра. Северни зид наоса

Сл. 10. Календар од 13. до 26. новембра. Северни зид наоса





Сл. 11. Крај илустрованог календара у Марковом манастиру. Источна страна проскомидије.

Мара Харисијадис

Два рукописа попа Никодима



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Радови појединих преписивача старих српских рукописа, настали у истом преписивачком центру, доспевали су разним путевима и у разно доба у понекад међусобно веома удаљене рукописне збирке.

За неке од тих рукописа тачно се зна где су израђени и ко их је радио, уколико је преписивач оставио о томе податке. Међутим, ни потпис није увек пресудан за идентификовање рукописа, јер се често дешавало да је у исто време радило више мајстора са истим именом. Тако ћемо констатовати да су неколико рукописа са потписом преписивача Никодима радили разни мајстори писане речи. Њих можемо разликовати тек компаративном методом на основу дуктуса њихових рукописа. На тај начин можемо издвојити два рукописа које је радио исти преписивач, поп Никодим. Један од тих рукописа налази се у Ватиканској библиотеци, а други у Народној библиотеци у Софији.

Први рукопис је четворојеванђеље које се чува у Ватиканској библиотеци под сигнатуром Cod. slav. 5[1]. Тај рукопис је Б. Радојичић упоредио са четворојеванђељем које је исписао поп Никодим Грчић на „Угарској земљи", што је протумачено да се под тим мисли на „границу са Влашком", или на Банат, или на Трансилванију (Ердељ). Међутим, Б. Радојичић је по палеографским особинама рукописа дошао до закључка да се та два рукописа међусобно доста разликују[2]. До истог закључка можемо доћи и на основу дуктуса и илуминације, тако да се преписивач ватиканског, а видећемо и софијског рукописа, не може идентификовати са поп-Никодимом, преписивачем четворојеванђеља које се налази у Букурешту, и оснивачем манастира у Влашкој.

---

[1] V. Jagić, Analecta romana, Archiv für slavische Philologie XXV, 1903, 3; Б. Радојичић, Ватикански рукопис попа Никодима, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, III, 1959, 188—191; исти, Чланак прештампан у Књижевна збивања и стварања код Срба у Средњем веку и у турско доба, Нови Сад 1967, 220—223; без научног апарата.

[2] Исти, н. д., 222.

Рукопис у Ватиканској библиотеци исписан је на хартији величине 28 × 18,5 см и има 238 листова. Рукопис је илуминиран са неколико заставица и иницијала. Заставице су распоређене према декоративном систему преузетом из илуминације византијских рукописа, а према којем се највеће заставице налазе изнад почетака текста појединих јеванђеља, а мање изнад почетака текста садржаја и предговора.

Прва мала и уска заставица у облику преплетне вишеструке траке налази се изнад садржаја, односно „глава" по Матеју (л. 1г). Заставица је нацртана црвеним мастилом.

Изнад почетка текста по Матеју је највећа заставица овог рукописа (л. 5г)[3]. Она има квадратан облик и украшена је преплетима који полазе из центра и завршавају се палметицама. Боје основе су окер и зелена, преплетне траке имају црвене контуре и боје су бледо окер са црвеном цртом у средини.

Иницијал К је истих боја (сл. 1).

Изнад почетка јеванђеља по Марку је правоугаона заставица која обухвата целу ширину текста (л. 71г). Заставица је украшена срцоликим орнаментима у које су уписане стилизоване палмете. Основа је црвене боје, а преплет необојен, док су контуре зелене.

Иницијал З је завршен главом аждаје и има црвене контуре, са цртом сиве боје у средини (сл. 2).

Изнад почетка текста јеванђеља по Луки је заставица правоугаоног облика украшена орнаментима доста неуобичајеног облика у илуминацији наших рукописа (л. 116г). То су две полукружне црте од којих је доња повучена из доњих углова а горња из тачака нешто удаљенијих од тих углова и пресечене су у средини. Из истих тачака су повучене и по две дијагоналне црте које се такође укрштају. Међупростори су украшени палметама. Основа је жуто-окер боје, а орнаменти су зелени и црвени.

Иницијал П је изведен пршљеновима у које се уплићу прстенови (сл. 3).

Изнад почетка јеванђеља по Јовану (л. 182г) је дуга и уска заставица, украшена орнаментом лозице. Основа је црвене боје, а орнамент је необојен.

Иницијал В формиран је преплетима црвених контура. Основа је плава са необојеним тачкама.

На крају рукописа (л. 238г) поп Никодим је оставио свој запис: **простите грѣшнаго попа никодима**[4].

---

[3] Исти, Ватикански рукопис попа Никодима, Грађа за проучавање ... сл. 2.
[4] Исти, н. д., сл. 1.

Други рукопис попа Никодима чува се у Народној библиотеци у Софији под бројем 181[5].

Рукопис је исписан на хартији величине 27 × 19 см и има 301 лист. Рукопис је веома занимљив по својој илуминацији јер садржи, осим заставица и иницијала, који показују доста сличности са претходним рукописом, и фронтисписе са ауторским портретима јеванђелиста.

Прва два и последња два листа су пергаментна и исписана грчким текстом.

Изнад почетка главе по Матеју (л. 4г) је уска заставица коју образује густ преплет, сличан ономе на почетку ватиканског рукописа.

Испред почетка текста јеванђеља по Матеју налази се на посебном листу (л. 9г) фронтиспис са ауторским портретом јеванђелисте Матеја[6]. Основа минијатуре је плава. Према уобичајеном иконографском типу Матеј је представљен са дугом шиљатом брадом и означен натписом: ст҃ы маѳеи. Он седи на наслоњачи окер и црвене боје. Обучен је у љубичасти хитон и зелен химатион. Иза Матеје је део портика зелене боје, а са горњег дела те архитектуре спушта се велум црвене боје према сталку, који стоји испред Матеја. Јеванђелист је нагнут над кодексом који држи на колену и у који исписује текст свога јеванђеља од којег је овде унет почетак: книга рѡ҃ствᵃ і҃ѹ хв҃а сн҃а дᵃв҃ (сл. 4).

Цела минијатура показује да је минијатуриста морао имати одличан узор када је радио ову минијатуру и да је и сам био добар сликар. Фигура јеванђелисте је дата пластично и са познавањем анатомије. Драперије падају природно, а стилизација набора указује такође на одличан узор. Доста слабије су насликане руке, односно десна рука, којом придржава кодекс. Наслоњача је украшена токареним стубићима, какви се налазе сачувани на нашем средњовековном намештају и насликани на фрескама[7]. Минијатура је премазивањем изгубила од своје свежине и јасноће боја, али су сачувани детаљи и целина, склад облика и њихова пропорцијалност. Писаћи прибор смештен је на постољу са којег се диже тордирани стубић који придржава сталак. Архитектура са стубовима зелене боје дата је тако у перспективи да се пројекционе линије секу негде иза јеванђелисте.

---

[5] Б. Цоневъ, Описъ на рѫкописитѣ и старопечатнѣ книги на Народната библиотека въ София, София 1910, 37, бр. 41 (181).

[6] За иконографију представа јеванђелиста видети: A. M. Friend, The portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts, Art Studies, V, 1927, 124 и даље; VII, 1929, 3 и даље.

[7] Упор. В. Хан, Профани намештај на српској средњевековној фресци, Зборник Музеја примењене уметности 1, Београд 1955, 42 и даље; иста, Средњовековни примерак намештаја из манастира Дечана, исти Зборник, 14, 1970, 31 и даље.

Изнад почетка текста истог јеванђелиста (л. 10г) налази се заставица квадратног облика, чији широки оквир образују траке које се преплићу тако да се добија утисак уплетених кругова. Основа тога оквира је бледозелена и тамноплава са необојеним тачкицама, а контуре преплета су црвене. У средини је остављен простор у којем је исписан наслов јеванђеља.

Иницијал К образују траке тамноплаве и окер боје са црвеним контурама (сл. 5).

Изнад почетка текста предговора јеванђеља по Марку је уска заставица украшена лозицом цртаном црвеним мастилом (л. 87v).

На листу испред текста јеванђеља по Марку налази се фронтиспис са ауторским портретом истог јеванђелиста, који је означен натписом: сты мрко (л. 89v). Са тамноплаве основе издвајају се архитектонске конструкције у које је смештена фигура јеванђелиста. Он седи на седишту без наслона нагнут над отвореним кодексом у који исписује почетне речи свога јеванђеља: зачело еѵлїа. Пред њим је низак сточић[8] са писаћим прибором, а испред сточића сталак који почива на тордираном стубићу а диже се са ниског постоља. Јеванђелист Марко је обучен у плав хитон и љубичаст химатион, чије меке драперије у гипкој линији обавијају пластично означене облике његове фигуре. Набори су означени широко распоређеним сенкама светлије и тамније боје датим са смелошћу и лакоћом (сл. 6).

У овом фронтиспису однос сликане архитектуре и портрета јеванђелисте смештеног у простору сасвим је друкчији него у претходном портрету. Овде је минијатуриста доследно спровео систем инверзне перспективе, често примењиван у нашем средњовековном сликарству[9]. Сама фигура јеванђелиста Марка је сразмерно знатно мања од фигуре јеванђелиста Матеја, али је зато архитектонском амбијенту дат већи удео.

Изнад почетка текста јеванђеља по Марку (л. 90г) је квадратна заставица украшена лозицама које се разилазе од осмокраке розете у средини. На изданцима лозице су палметице. Основа заставице је окер и маслинастозелена. Лозица има црвене контуре, а детаљи унети у палметице су плави (сл. 7).

Овај тип заставице настао је под дејством раскошних византијских рукописа, који су имали утицаја на формирање орнаментике на-

---

[8] Иста, Профани намештај на српској средњевековној фресци, сл. 18—22. доноси неколико примера сличних сточића.

[9] За инверзну перспективу упор. А. Стојаковић, Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије, Нови Сад 1970, 59 и даље.

ших рукописа од средине XIV до прве половине XV века[10]. Заставица са истоветном орнаментиком остала је доста усамљена у илуминацији наших рукописа, не доживевши распрострањеност појединих орнаменталних схема често понављаних у нашим рукописима.

Иницијал З изведен је преплетом црвених контура са уцртаном плавом линијом, и био завршен главом змије као у одговарајућем иницијалу рукописа Ватиканске библиотеке (Cod. slav. 5, л. 71г).

Односно фронтисписа са ауторским портретом јеванђелиста Луке, он сада недостаје у овом четворојеванђељу, јер је био истргнут већ у време када је Б. Цонев објавио свој опис рукописа Народне библиотеке у Софији[11]. Међутим, тај се фронтиспис данас налази у Музеју примењене уметности у Београду, који га је набавио 1955. године од Љубице Ивановић из Београда[12]. У Београду се минијатура налазила већ 1934. године[13] (сл. 8).

Истоветан формат и истоветан орнамент тролиста на угловима оквира са широм и ужом црвеном цртом доказују да је ова минијатура неоспорно припадала четворојеванђељу у којем тај ауторски портрет недостаје. Истоветни су натписи, а најјачи је доказ истоветност стила самих минијатура. Минијатура је могла бити истргнута већ негде у Македонији одакле потиче четворојеванђеље[14] и минијатура јеванђелиста Луке[15]. Датована до сада у XVI[16] или у XVI—XVII век[17], та минијатура је свакако старија и припада XV веку када је рађено и четворојеванђеље Софијске библиотеке, будући да су све минијатуре рађене на истој хартији на којој и остали текст јеванђеља, које датујемо на основу палеографије у то време.

Основа фронтисписа је тамноплава. Јеванђелист Лука, означен натписом: ст҃ы лоукѧ, седи на широкој наслоњачи сличној оној на минијатури јеванђелиста Јована у Софијској библиотеци. Обучен је у плав хитон и зелен химатион. Испред јеванђелиста је сталак са отвореним кодексом неисписаних листова и дугим свитком који је пребачен преко сталка. Тај сталак држи тордирани стубић који почива на

[10] Упор. М. Харисијадис, Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века, у Зборнику Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 211—227.

[11] Б. Цонев, н. д., 37.

[12] З. Јанц, Минијатура јеванђелисте Луке из XVI века, Зборник Музеја примењене уметности, 2, Београд 1956, 110.

[13] Ревија Рашка I, Београд 1934, 10, Т. VIII. У Музеју примењене уметности минијатура се чува под инвентарским бројем 1354. Била је на изложби Минијатура у Југославији. Упор. Каталог изложбе V. Mošin, Ćirilski rukopisi, у Minijatura u Jugoslaviji, Zagreb 1964, 36, Таб. 95.

[14] Б. Цонев, н. д., 38.

[15] З. Јанц, н. д., 110.

[16] З. Јанц, н. д., 110.

[17] Водић Музеја примењене уметности, Београд 1970, 48, бр. 39, сл. 14.

шестокраком сточићу[18]. Јеванђелист Лука исписује почетак текста свога јеванђеља: ...онеже оубо мнозы начѧ... у кодекс који држи на колену. Иза Луке је зграда љубичасте боје са двосливним кровом фланкираним кулама, а испред врата зграде је црвена завеса. Са крова зграде се спушта црвени велум према сталку.

З. Јанц је претпоставила да је узор овој минијатури грчка икона или минијатура из неког грчког рукописа[19]. Пошто знамо да је ова минијатура истргнута из софијског четворојеванђеља, то је узор био свакако византијски или словенски рукопис. Међутим није искључена могућност да су се минијатуристе служиле иконама као узором. Различите величине портрета аутора омогућавају такву претпоставку.

Изнад почетка текста јеванђеља по Луки налази се заставица са степенастим горњим делом. Украшена је уплетеним чворовима (л. 145г). Основа заставице је окер и маслинастозелена, а контуре необојеног преплета су црвене, док је оквир широке траке што формира контуре заставице плав. У средини заставице остављен је простор у којем је исписан почетак наслова јеванђеља (сл. 9).

Иницијал П је формиран пршљеновима украшеним уплетеним прстеновима у окосници слова.

Степенасте заставице са истоветном орнаментиком уплетених чворова спадају у најраспрострањеније заставице овог типа у илуминацији старих српских рукописа. Развој овог типа заставица можемо пратити почињући од XIII века, када се јављају најједноставнији примери, до веома сложених[20].

Најстарији нама познати примери налазе се у четворојеванђељу из Дечана, насталом у XIII веку, које је пренето у Публичну библиотеку Петрограда, данас библиотеку Салтикова-Шћедрина у Лењинграду, у збирци Гиљфердинга бр. 1[21]. Затим у Поученију на васкрсније Константина презвитера бугарског, такође из Дечана, рађеном 1286. године, данас у истој библиотеци у колекцији Гиљфердинга, бр. 32[22]. Из тих најстаријих и најједноставнијих примера, које имају по један степен и у којима је заставица доле отворена са простором за почетак текста поглавља, развиће се далеко компликованије архитектонске заставице.

---

[18] В. Хан, Профани намештај на нашој средњевековној фресци, 47—48, наводи примере таквог сачуваног намештаја и њихове представе у монументалном сликарству.

[19] З. Јанц, н. д., 110.

[20] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древняго и новаго времени, СПБ 1884, Т. XVII, 19; XIX, 7; XX, 1; В. Мошин, Орнаментика неовизантијског и „балканског" стила, Годишњак, књ. 1, Балканолошки институт, књ. 1, Сарајево 1957, 303.

[21] В. В. Стасов, н. д., Т. XVII, 19.

[22] В. В. Стасов, н. д., Т. XIX, 7.

Другој варијанти припадају заставице које су у основи затворене тако да је у њима са свих страна обухваћен простор у који ће се уписати наслов или чак почетак текста. Такве се заставице такође јављају већ у XIII веку, а неке од њих заузимају целу страницу. У софијском четворојеванђељу имамо једно нарочито решење, јер ту степената заставица заузима само горњи део странице, представљајући својом структуром сажети тип архитектонског фронтисписа. Веома слична нашој заставици је она на почетку јеванђеља по Марку у четворојеванђељу библиотеке Хиландара бр. 56 (снимак Архива САНУ).

Испред почетка текста јеванђеља по Јовану налази се фронтиспис са ауторским портретом тог јеванђелиста (л. 222v). Портрет је рађен на тамноплавој основи. Као и остали фронтисписи, и овај је премазан уљем тако да је услед тога потамнео. Јеванђелист седи на седишту без наслона, и означен је натписом: стꙑ їѡн. Обучен је у плав хитон и зеленкасто-окер химатион. У левој уздигнутој руци држи трску, док десном придржава — на овалном сточићу мрке боје — отворен кодекс, односно лист из рукописа, на којем је исписан почетак текста његовог јеванђеља: вь начелѣ вѣ слово. Он се у наглом покрету окреће према фигури анђела-Премудрости која га инспирише у састављању текста јеванђеља. Анђео је обучен у црвено одело. Иза анђела је зграда црвене боје, преко које је пребачен црвени велум пружајући се до зграде испред јеванђелиста (сл. 10).

У иконографији јеванђелиста Јована можемо разликовати неколико типова и варијаната[23]. Првоме типу припадају представе јеванђелиста Јована у којима је приказан, као и остали јеванђелисти, седећи и исписујући текст свога јеванђеља у кодекс који држи испред себе. Међутим, на основу апокрифа приписаном Прохору, који је сматран за презвитера западне сиријске цркве у време око 500. године, представљена је епизода у вези са путовањима Јована Богослова. У тим представама Јован или стоји и, добивши глас са неба, диктира своме ученику Прохору текст свога јеванђеља, или седи и диктира исти текст.

Група јеванђелиста Јована и Прохора настала је према K. Weitzmannu-у у X—XI веку[24], а тип седећег јеванђелиста са Прохором јавља се, колико нам је познато, у XIII веку[25]. У оба случаја Јован је

[23] М. Харисијадис, Куманичко четворојеванђеље, Зборник Музеја примењене уметности, Београд 1966, 59 и даље.

[24] K. Weitzmann, The Constantinopolitan Lectionary Morgan 639, Studies in Art and Literature for Bella de Costa Greene, Princeton 1954, 272—3. У примерима које наводи К. Вајцман јеванђелист Јован је представљен стојећи; М. Харисијадис, н. д., 60.

[25] Иста, н. д., 61.

представљен окрећући се према сегменту неба са којег долази глас[26].

У седећем ставу Јован може бити представљен сам[27] или са Прохором, који исписује текст[28]. Понекад је задржан став Јована који се окреће према месту на којем се слика сегмент, али је сам сегмент изостављен[29].

На нашем фронтиспису видимо анђела који се појављује као инспиратор Јованов. У српској средњовековној уметности представа анђела који оличава Премудрост налази се већ у пандантифима цркве Богородице Одигитрије у комплексу Пећке патријаршије[30]. Ту су анђели означени натписом: ПѢ҃МОУДРОСТЬ. Без натписа су анђели који слеђу према писцима, св. Атанасију Великом, св. Јовану Златоустом, св. Григорију Богослову и св. Василију Великом, у припрати цркве манастира Леснова[31]. У српском Минхенском псалтиру анђео оличава св. Духа који инспирише пророка Давида[32], док се у рукописима из каснијег времена — четворојеванђељима из Беочина и у оном из Дечана, које је исписао и у њима израдио минијатуре исти преписивач и илуминатор — анђели као инспиратори јављају без натписа[33].

На фресци у пандантифима цркве Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији јеванђелист Јован држи у левој руци трску, коју тек што је зарезао, и предаје је Прохору. Јеванђелист Јован се окреће

---

[26] K. Weitzmann, н. д., сл. 290—292; М. Харисијадис, н. д., сл. 15.

[27] Тако је представљен у четворојеванђељу Старе српске цркве у Сарајеву: Л. Мирковић, Старине старе цркве у Сарајеву, Споменик LXXXIII, Други разред 65, Београд 1936, Т. XXXVIII; Vl. Mošin, Ćirilski rukopisi, у Minijatura u Jugoslaviji, Zagreb 1964, репр. 109. У византијском сликарству такве представе су доста честе; видети: O. Pächt, Byzantine illumination, Bodleian picture Books, n. 8, Oxford 1952, fig. 15; В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Т. II, Москва 1948, Табл. 314а.

[28] Тако је представљен у друштву са Прохором на минијатури у Слепчанском четворојеванђељу, данас у Црквеном музеју у Софији, бр. 340; у византијском сликарству минијатура такође је представљен; видети: В. Н. Лазарев, н. д., Табл. 312а.

[29] У таквом ставу је представљен са Прохором на минијатури четворојеванђеља у ризници Цетињског манастира, бр. 8. V. Mošin, Ćirilski rukopisi, у Minijatura u Jugoslaviji, бр. 109; без Прохора га је представио поп Петар, ученик попа Јована из Кратова, у четворојеванђељу, данас у Црквеном музеју у Софији. Ив. Гошевъ, Стари записки и надписи, Годишник на Софийския университетъ Богословски факултетъ, Томь XIII, 4, София 1936, 43, бр. 28, Обр. 14; З. Јанц, Преписивачка школа попа Јована из Кратова и њени одјеци у каснијем минијатурном сликарству, Зборник Музеја примењене уметности, 15, Београд 1971, 125, сл. 22.

[30] М. Ивановић, Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији, Старине Косова и Метохије, књ. II—III, Приштина 1963, 150, сл. 55 и 56.

[31] N. L. Okunev, Lesnovo, у L'art byzantin chez les Slaves, I, 2, Paris 1930, 236—237, 251, Pl. XXXIII; С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, Гласник Државног музеја, Сарајево 1946, Т. III.

[32] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof.-und Staatsbibliothek in München ... mit Einleitung von V. Jagić, Denkschriften der Akad. d. Wiss. in Wien, Bd. LII, Wien 1906, T. V, 8.

[33] М. Шакота, Ко је аутор минијатура Беочинског јеванђеља, Саопштења, Републички завод за заштиту споменика културе, VIII, Београд 1969, 203 и даље, сл. 3, 4, 5 и 6.

према анђелу, који је означен натписом Премудрост. На тој фресци представљени су зраци из сегмента неба. Та фреска из прве половине XIV века помаже да објаснимо детаљ наше минијатуре на којој Јован држи трску у левој руци, а не у десној. Свакако је на узору према којем је рађена наша минијатура био представљен и Прохор коме Јован предаје трску. Прохор је изостављен на нашој минијатури, али је Јован представљен држећи трску коју треба да преда Прохору. Није искључено да је минијатуристи била позната представа у пандантифима Богородице Одигитрије у Пећи. Иначе се Премудрост која инспирише ауторе текстова најчешће представља на минијатурама као античка муза, и то без крила. Тако је представљена у Куманичком четворојеванђељу[34] и у четворојеванђељу патријарха Саве[35].

Према томе је овај фронтиспис редак споменик српског сликарства минијатура, који доноси иконографске детаље какви нису били особито распрострањени у нашој средњовековној уметности. Колико нам је познато, персонификације Премудрости нису биле нарочито честе ни у византијској иконографији, али се тамо налази велика разноврсност персонификација које се јављају као инспиратори аутора текстова[36].

Изнад почетка текста јеванђеља по Јовану (л. 223r) је правоугаона заставица украшена орнаментима доста неуобичајеним у илуминацији наших рукописа, али коју смо видели у ватиканском рукопису попа Никодима, на почетку јеванђеља по Луки[37]. Међутим, овде је колорит различит. Основа заставице је окер, делимично зелена, контуре трака су црвене са зеленим детаљима на палметицама.

Иницијал Б је формиран плавим преплетима са црвеним контурама. Основа је зелена са необојеним тачкама (сл. 11).

На листу 298v оставио је поп Никодим свој запис: никодимъ многогрѣшнїи и послѣднїи въ иноцѣхъ писа. тѣхъ іеромонахъ. тѣмже чьтоущен и прѣписовъшеи, молю ваше хс̃толюбїе. поминаите и моє окаанство въ молитвахъ вашихъ. да и въі спа̃овитїс̃ мьздѣ ѿдающаго мт̃воу мл̃щимсе. и вс̃вещіа лѣта праведныихъ аминь (сл. 12)[38].

Минијатуре овог рукописа, иако се међусобно разликују по формату портрета јеванђелиста и њиховом односу према сликаној архи-

[34] М. Харисијадис, Куманичко четворојеванђеље, 54 и даље, сл. 12—14.

[35] М. Харисијадис, Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века, 219, сл. 7 и 8.

[36] Св. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, 45; М. Харисијадис, Куманичко четворојеванђеље, 57.

[37] Исти орнамент налази се у српском четворојеванђељу које се данас чува у библиотеци Марцијани у Венецији под сигнатуром Or 295 (12380) на л. 155г.

[38] Љ. Стојановић, Стари записи и натписи, II, Београд 1903, 410, бр. 4223, у изводу; Б. Цонев, н. д., 37, бр. 41 (181), доноси запис у целини.

тектури, без сумње су рад истог уметника, на шта указује истоветност стила, нарочито обрада ликова. Наглашавајући разлике у старости појединих јеванђелиста, минијатуриста задржава скоро истоветне физиономије. Све четири фигуре су осветљене из извора светлости постављеног у истој тачки, тако да је добијен истоветан распоред светлости и сенке на ликовима јеванђелиста. Разлике у формату ауторских портрета могу се објаснити разним предлошцима на које се угледао минијатуриста.

Врло вероватно је софијски рукопис настао у Македонији, где је нађен. Из Македоније такође потиче и минијатура јеванђелиста Луке. Већ је указано да се по извесним индицијама та минијатура може везати за Марков манастир[39].

Међутим, није нам познат узор према којем су те минијатуре настале. По своме стилу заузимају посебно место у развоју нашег сликарства XV века. Оне су свакако рад српског мајстора, на шта указују натписи исписани на српском језику, што је доста изузетно, будући да је на минијатурама других рукописа већина натписа исписана на грчком језику и у случајевима када се на истом листу појављује српски текст, као у четворојеванђељу у збирци Хлудова, бр. 10 у Государственом музеју у Москви (л. 146v)[40]. Минијатуриста је за сада непознат, мада није искључено да је минијатуре радио сам поп Никодим, преписивач овог рукописа.

Односно идентификације попа Никодима, видели смо да он није идентичан са преписивачем и илуминатором поп-Никодимом Грчићем, оснивачем манастира у Влашкој. Као што се види из записа у два рукописа, од којих за један доносимо снимак, док за други наводимо литературу, њих је радио исти преписивач поп Никодим. Он је у оба рукописа оставио свој запис, али без икаквих ближих података из којих би се могло закључити где је те рукописе радио.

Уколико је софијски рукопис настао у Македонији, у тој области је можда преписано и ватиканско четворојеванђеље, мада су преписивачи често мењали место свога рада. Ни палеографија ни илуминација не говоре против Македоније као области у којој би ти рукописи могли бити преписани и илуминирани, а у којој су у то време настали многи српски рукописи.

На основу водених знакова три брда Б. Радојичић датује ватикански рукопис у почетак XV века. Независно од њега Б. Цонев ставља софијски рукопис у XV век, без ближих ознака.

У вези са поп-Никодимом, већ је Б. Радојичић навео низ преписивача са истим именом, али се ниједан од споменутих не назива по-

[39] З. Јанц, Минијатура јеванђелисте Луке, 110.

[40] М. Харисијадис, Два српска четворојеванђеља у Лењинграду и Москви, Зограф, 4, Београд 1972, 40, сл. 9.

пом. За Никодима који је исписао у Кончулу, између 1427—1456. године, минеј за дванаест месеци, данас у Националној библиотеци у Паризу, бр. 21[41], имали смо прилике да констатујемо да се по дуктусу разликује од рукописа нашег попа Никодима.

Исто тако триод који је исписао 1444. године поп Никодим а који се данас налази у Државној библиотеци у Берлину под бр. 26, судећи по дуктусу записа, рад је другог преписивача[42].

Такође се донекле по дуктусу разликује одломак службеног минеја за април, који је мних Никодим исписао 1383. године, данас у манастиру Грачаници[43].

Тек када буде у целини објављен материјал сачуван у рукописним збиркама наше земље и у иностранству можда ће се наћи још неки рукопис који је исписао исти преписивач, а који ће нам ближе осветлити његову личност и донети податке везане за његов рад и средину где су настали његови рукописи.

Ти рукописи су за нас значајни јер садрже у својој орнаментици мотиве скоро изузетне и до сада скоро непознате у илуминацији наших рукописа, а софијско четворојеванђеље сем орнамената још и минијатуре које знатно обогаћују познавање нашег сликарства са краја средњег века. Те минијатуре садрже иконографска и стилска решења једног српског уметника која су била непозната код нас у целини, а која су утолико значајнија што по броју сачуваних примерака сликарство минијатура далеко заостаје за изузетним богатством нашег монументалног сликарства.

Овде видимо да се један рукопис налази раздвојен у два дела, од којих се један чува у рукописној збирци Софије, а посебан лист у Музеју примењене уметности у Београду. Таква појава није усамљена, јер су многе странице појединих наших рукописа подељене у две и више рукописних збирки и тако ће вероватно и остати. Стога је на онима који су заинтересовани за судбину наших старих рукописа, тих битних сведочанстава наше прошлости, да их у научним публикацијама реконструишу и са њима упознају јавност, доносећи их у оном облику и стању у каквом су их нама оставили наши преписивачи и илуминатори, творци ове гране наше богате културне заоставштине.

---

[41] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд 1902, 96, бр. 316.

[42] За снимак сам захвална др Димитрију Стефановићу, музикологу.

[43] В. Мошин, Рукописи манастира Грачанице, Старине Косова и Метохије, Приштина 1961, 33, бр. 10, Табл. II, 2а.

DEUX MANUSCRITS DU POPE NICODEME

MARA HARISIADIS

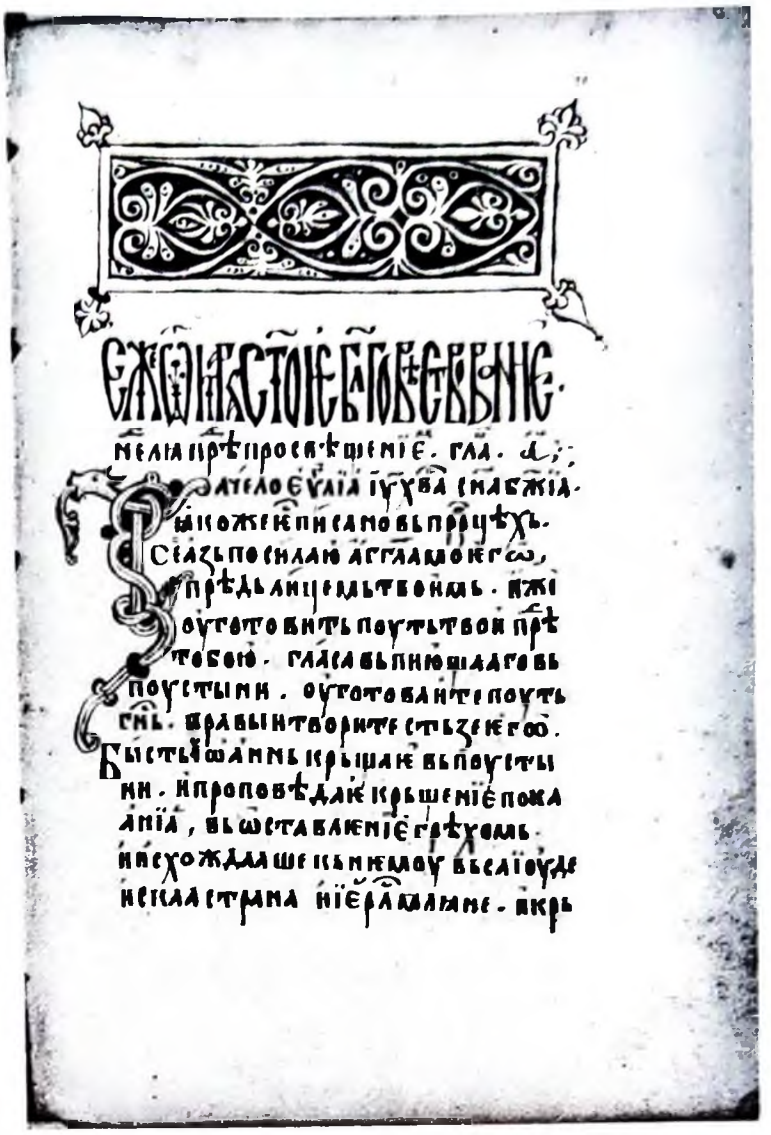
Deux tétraévangiles dont un se trouve dans la bibliothèque du Vatican sous la cote Cod. slav. 5 et l'autre dans la bibliothèque Nationale de Sofia sous le numeros 181 porte la signature du mème copiste et enlumineur le pope Nicodème. Il ne peut pas être identifié avec le pope Nicodème fondateur des monastères de Tismana et Voditza en terre valaque et également copiste et enlumineur, dont l'oeuvre est le fameux tétraévangile aujourd'hui conservé a Bucarest, le plus ancien manuscrit daté écrit en Valaquie.

Selon les filigranes et la paleographie nos deux manuscrits peuvent être atribués au XV siècle. Le tétraévangile du Vatican est enluminé par des interessants en-têtes qui montrent une grande ressamblance avec ceux du tétraévangile de Sofia. Ce dernier manuscrit contient non seulement des ornements, mais aussi des frontispices avec les portraits des évangelistes. Le portrait de l'évangeliste Luc qui manque dans le manuscrit de Sofia, d'ou il a été arraché, se trouve aujourd'hui au Musée des arts décoratifs à Beograd (Inv. no. 1354).

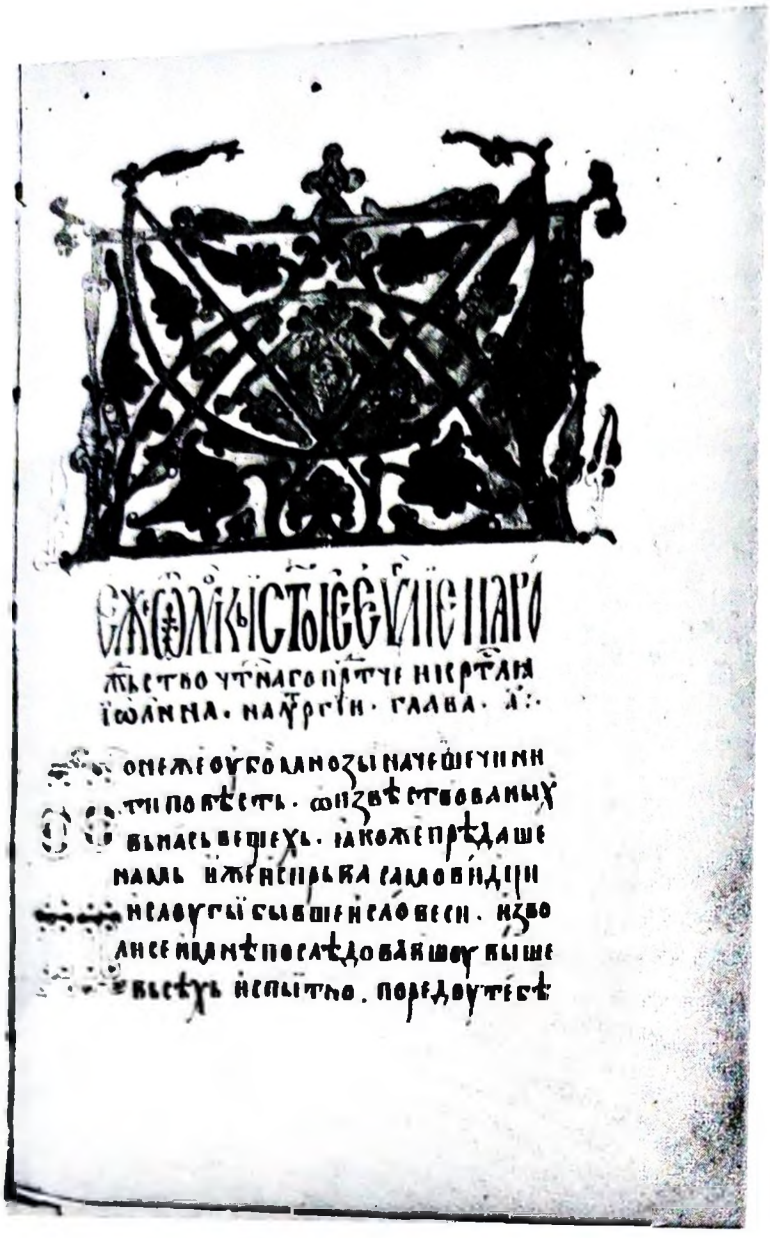
Par ses enluminures ces deux tétraévangiles surtout celui de Sofia, sont parmi les plus intéressants du fond entier des anciens manuscrits serbes de la fin du Moyen âge.



Сл. 1. Четворојеванђеље библиотеке Ватикана *Cod. slav.* 5. Почетак јеванђеља по Матеју, л.5г



Сл. 2. Четворојеванђеље библиотеке Ватикана, Cod. slav. 5. Почетак јеванђеља по Марку, л. 71г



Сл. 3. Четворојеванђеље библиотеке Ватикана, Cod. slav. 5. Почетак јеванђеља по Луки, л. 116г



Сл. 4. Четворојеванђеље Народне библиотеке у Софији, бр. 181. Фронтиспис са ауторским портретом јеванђелиста Матеје, л. 9г



Сл. 5. Четворојеванђеље Народне библиотеке у Софији, бр. 181. Почетак јеванђеља по Матеју, л. 10r



Сл. 6. Четворојеванђеље Народне библиотеке у Софији, бр. 181. Фронтиспис са ауторским портретом јеванђелиста Марка, л. 89v



Сл. 7. Четворојеванђеље Народне библиотеке у Софији
бр. 181. Почетак јеванђеља по Марку, л. 90г



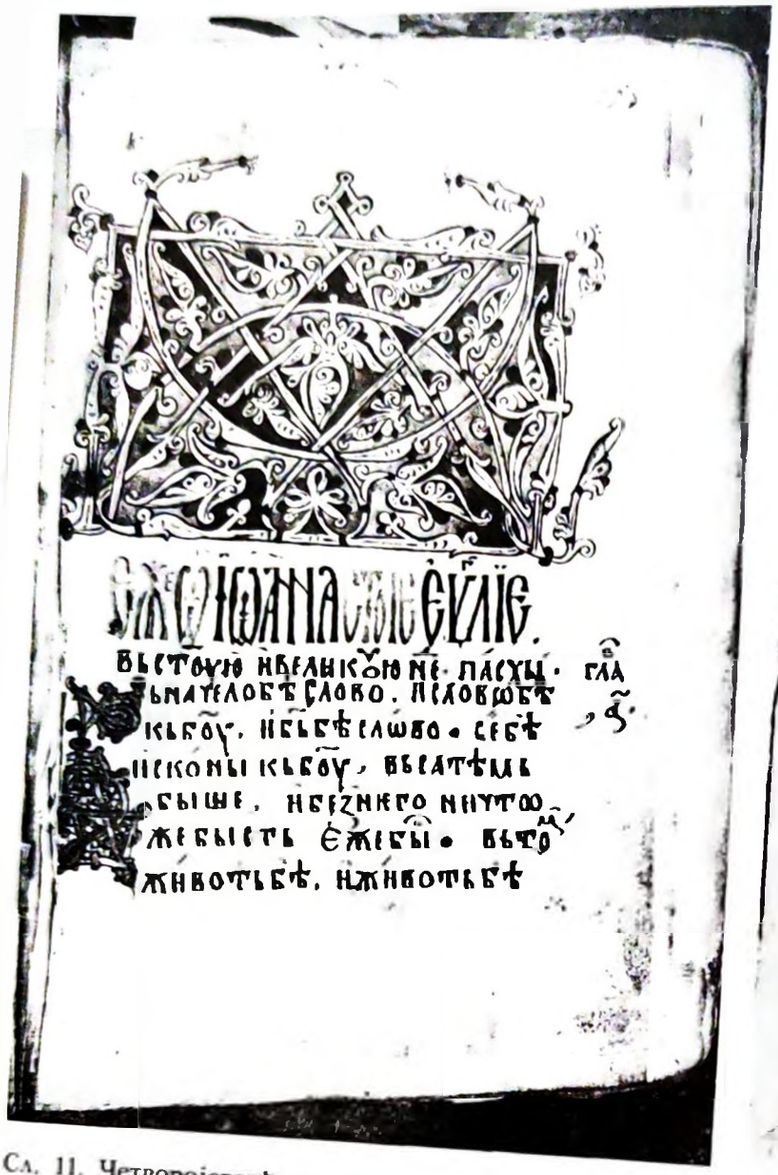
Сл. 8. Миниј[illegible] јеванђелиста Ма[illegible]
њене уметности у Београду. Инв. бр. 185



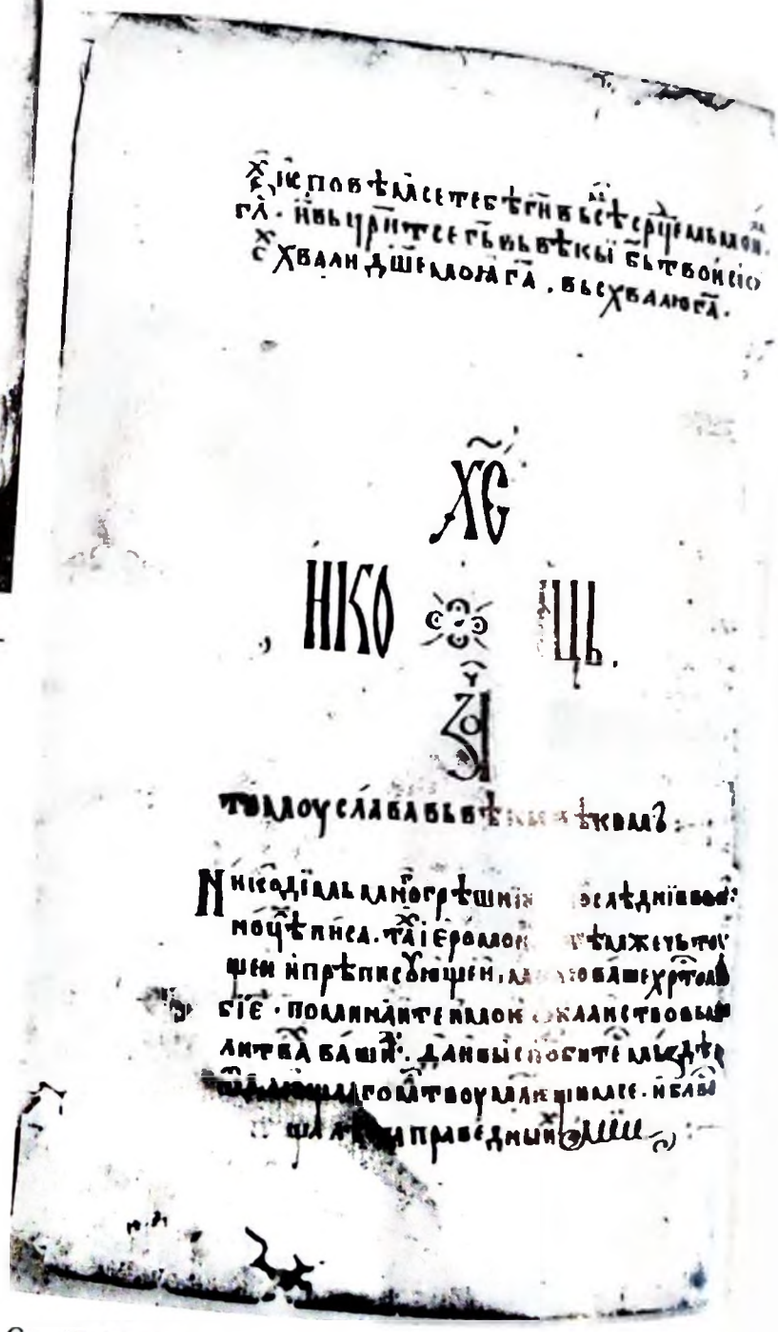
Сл. 9. Четворојеванђеље Народне библиотеке у Софији, бр. 181. Почетак јеванђеља по Луки, л. 145r



Сл. 10. Четворојеванђеље Народне библиотеке у Софији, бр. 181. Фронтиспис са ауторским портретом јеванђелиста Јована, л. 222v



Сл. 11. Четворојеванђеље Народне библиотеке у Софији, бр. 181. Почетак јеванђеља по Јовану, л. 223г



Сл. 12. Четворојеванђеље Народне библиотеке у Софији, бр. 181. Запис попа Никодима, л. 298в

Бојана Радојковић

Колајна



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Дејану

Постоје извесни изрази који су нам блиски, али чији појам није увек довољно јасан. То су најчешће речи дошле из средњег века, чија су се значења током времена мењала и прилагођавала новој средини. Такав један термин јесте и колајна.

У XIX веку, па све до наших дана, колајна је била синоним за златан ланац, у обичном говору, али и за свечани ланац, ленту, која се добијала за посебне заслуге и носила као ознака особитог положаја који одређена личност заузима у друштву. Вук Караџић у своме „Рјечнику" објашњава колајну као „Medaillon, grosse Denkmünze, numus memorialis major"[1]. Код Б. Даничића овога термина нема, иако се у изворима јавља колајна. К. Јиречек, пишући о забранама луксуза у Дубровнику, тумачи појам колајна као синоним за ланац, огрлицу (collana), наводећи да је њено садашње значење у смислу медаље[2]. Колајна је, према К. Јиречеку, као луксузни накит, била забрањена да је носе невесте 1507. године[3]. Године 1515. и 1526. Дубровчани потврђују ову наредбу и изричито налажу ко може само да носи колајну[4]. Према том пропису, ову привилегију имају доктори и витезови[5]. Симболички значај колајне из XVI задржао се све до XIX века. Али само симболизам јесте оно што везује сва тумачења овог израза, док се објашњења међусобно не слажу. Вук инсистира на колајни као медаљону, „numus memorialis major"[6]; Јиречек преводи дословце реч collana-collaina-колајна као ланац, мада напомиње: „Kolajna jetzt Medail-

[1] В. Караџић, Српски рјечник, Београд 1935, s. v. ко.

[2] C. Jireček, Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte, Archiv für slavische Philologie, Berlin 1899, 422, нап. 1.

[3] Исти, н. д., 422.

[4] Исти, н. д., 424.

[5] Исти, н. д., 424.

[6] В. Караџић, s. v.: »Kolajna, das Medaillon, grosse Denkmünze, numus memorialis major (cf. колаина, медуља)«.

le"[7]. Из текста забране луксуза не може се закључити да ли је у питању ланац или неки други украс. Зато је и потребно да се осмотре и друге листине у којима се спомиње овај термин, да бисмо могли, међу многим украсима из средњег века за које се не зна чему су служили ни како су се звали, идентификовати колајну.

У тестаменту Прибислава Вукотића писаном у Венецији 21. III 1475. године међу многим украсима, скупоценостима и накитом који оставља својој жени Доротеји и својима, у пасусу где говори о поклонима које је добијао од страних владара, помиње и колајну: „. . . Item lasso ala dita mia arma che se pende avanti, la collaina che me dono re Cipro con una perla . . ."[8].

Према тексту тестамента не може се одмах закључити да ли је у питању медаљон, орден који се стављао на оружје или неки ланчић. М. Пурковић, пишући о средњовековном накиту и украсу кроз изворе, наводи делимично и тестаменат Прибислава Вукотића[9]. Он каже да је Прибислав Вукотић оставио својој жени Доротеји скупоцену огрлицу коју је добио од кипарског краља. Пурковић не наводи извор свога превода колајне, али се може претпоставити да тумачење речи колајна узима од Јиречека, јер — као што је већ наведено — Јиречек колајну идентификује са ланцем, огрлицом. Да није у питању обичан накит који се набраја у Вукотићевом тестаменту сведочи место где се колајна спомиње. Она је у групи инсигнија које су означавале витешке редове: „. . . Item lasso una insegna che ha el Dragon Anna de Re d'Ungaria . . . La divisa che me dono Re Alfonso doro con cinque perle, e tre rubini . . ."[10].

Из наведених објашњења види се да појам колајне није довољно јасан, па се и не зна о каквом је украсу реч. Колајна се спомиње и у народним песмама, што сведочи да је била доста позната у давнини. Зато ћу покушати да разјасним проблем колајне користећи се сачуваним архивским изворима код нас, у суседним земљама, словенским и медитеранским, тражећи паралеле и њено порекло у византијском церемонијалу. Утврђивањем порекла колајне моћи ће се пратити

---

[7] C. Jireček, н. д., 422, нап. 1.

[8] L. Thallóczy, Studien zur Geschichte Bosniens und Serbiens im Mittelalter, München und Leipzig 1913, 438.

[9] М. Пурковић, Српски средњовековни накит и украс, Уметнички преглед, јануар 1941, I. део, 15—18.

[10] L. Thallóczy, н. д., 437—438; П. Анђелић у Kulturnoj istoriji Bosne i Hercegovine каже: „Кућни украс чинили су и разни уметнички израђени амблеми и одликовања . . . златна дивиза са пет разних каменова коју је Прибислав Вукотић добио од арагонског и напуљског краља . . . Кнез Прибислав Вукотић посједовао је амблем змајевог реда који је добио од угарског краља, затим колајну коју му је доделио ципарски краљ . . ." (уп. Doba srednjovekovne bosanske države, 489). Анђелић не објашњава шта је колајна. Треба такође разликовати дивизе тканине од дивиза ордена.

и њен развој, а самим тим можда ће бити могућно идентификовати и примерке до данас сачуваних колајни.

Ако се пође од претпоставке да је реч колајна дошла од талијанске речи collana, у млетачким изворима XV века collaina[11], односно од латинског collare, поставља се питање да ли је термин коларин[12], који се такође често среће у изворима, и то у депозитима босанске властеле, идентичан са појмом колајна. С. Радојчић у „Портретима српских владара у средњем веку", говорећи о ношњи и инсигнијама, опрезно наводи да је коларин српски термин XV века за огрлицу[13]. У дубровачким изворима XIV и XV века коларин означава огрлицу[14], тако да се не може узети као тачно тумачење ни Н. Зеге у „Народној енциклопедији", ни Вука, да је коларин врста властелинске капе[15]. Склона сам да претпоставим да су коларин и колајна два у основи слична, али и различита украса, ако се као паралела узму византијски и западноевропски извори. И колајна и коларин су огрлице које имају симболички карактер и као такве се носе у одређеним приликама. Коларин је типична огрлица, док је колајна специфична; заједничко им је да су потекле из византијског церемонијала.

Огрлице за одређене прилике и личности, који их по својој функцији носе, познате су још из античког доба. Оне су биле састављене од медаљона са митолошким представама у античкој Грчкој и Етрурији, а са портретима императора у римско доба. Византијски дворски церемонијал прихватио је овај украс. О томе сведоче поједини извори. Јулијан Отпадник приликом проглашења за цара, уместо дијадеме, добио је ланац „знамења"[16]. Јован Кинам, који је живео у доба Манојла Комнена у другој половини XII века, описује пријем код Јована Комнена и задржава се на изгледу цара, престола и других украса. Он наглашава да цар носи на грудима златне украсе, ланце, необичне величине са крупним разнобојним драгим камењем[17]. Ти ланци са медаљонима имају своје одређено симболичко значење. Али то није једини украс који се носи на грудима, а има одређено значе-

---

[11] P. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata, Bergamo 1927, 389.

[12] Б. Даничић, Рјечник из књижевних старина српских, Београд 1863, II део, Д—П, s. v. коларић, collare.

[13] С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 82: „...Горњи део одеће украшен је огрлицом која се у старијим грчким текстовима зове манијак а у млађим катомадон; не знам да ли су Срби у XIII веку имали нарочито име за овај део ношње (тек у изворима XV века спомиње се коларин — collare.")

[14] Б. Радојковић, Накит код Срба од XII до краја XVIII века, Београд 1969, 41—42.

[15] С. Станојевић, Народна енциклопедија, s. v. коларин; В. Караџић, н. д., такође сматра да је коларин властелинска капа, наводећи један стих из народних песама.

[16] Н. П. Кондаковъ, Очерки и замѣтки, по исторіи средневѣковаго искусства и культуры, Прага 1929, 185, нап. 1.

[17] Н. П. Кондаковъ, Русскіе клады, т. I, С. Петербургъ 1896, 179.

ње. У византијском церемонијалу, а посебно на византијским свечаним одеждама постојало је неколико врсти огрлица које су имале своју намену и означавале су чин у дворској хијерархији. Тако су, на пример, гривне (торквеси), познате још из римског доба, нашле своје место у византијском церемонијалу и додељиване су војничким вођама. Према Филотеју, како наводи Н. Кондаков, гривна (торквес, огрлица) била је од злата украшена драгим камењем[18]. Ако се проглашавање императора десило у војном логору, новом византијском цару стављана је око врата гривна уместо манијака[19].

Манијак је био у византијском церемонијалу највиши знак царске власти. Он није био само привилегија царског сина већ и других великодостојника Византије. Био је украшен златним везом и драгим камењем[20]. Према Н. Кондакову прелазак манијака у варварске земље дошао је оног тренутка када је византијски цар почео да даје титуле архоната кнежевима суседних земаља[21]. Византинци су се живо интересовали за све оне нације са којима су долазили у додир, а особито за њихову ношњу, оружје, симболе и украсе. Зато се и мода у Цариграду веома мењала, тако да су се смењивали утицаји разних народа. Источни народи су унели посебан сјај у облачењу Византинаца. У време крсташких ратова, Аламани и Франци дали су своје обележје византијској ношњи[22]. Разумљиво је да су ту веома значајну улогу одиграле инсигније које су се преносиле из Византије у Европу, па и из Европе у Византију. У том тренутку, што ће рећи у XII веку, формира се српска држава чији владари, као и код других словенских народа, примају добрим делом церемонијал византијског двора.

Према истраживањима С. Радојчића манијак је у српској средњовековној држави био ознака владара и високог племића[23]. Састојао се од дела тканине у облику оковратника украшеног апликацијама од злата и драгог камења. Он се продужава у лор. У XV веку коларином се назива огрлица са драгим камењем, која има своје симболичко значење, али се не везује само за владара него и за крупну властелу уопште[24]. У исто време партама се оперважују хаљине: око врата и средином, што је у ствари подражавање византијске царске одоре на којој се манијак продужава у лор[25]. На партама се аплицирају пло-

[18] Н. П. Кондаковъ, Очерки и замѣтки, 184—185.
[19] Исти, н. д., 185.
[20] И. Толсты — Н. Кондаковъ, Русскія древности въ памятникахъ искусства, т. V, С. Петербургъ 1897, 41.
[21] Исто.
[22] Исти, н. д., 43.
[23] С. Радојчић, Портрети српских владара, 82.
[24] »... Item collarinos quatuor qui sunt cum lapidibus preciosis.« Тестаменат Стефана Косаче (Test. Not. 19, fol. 163). Исти текст на српском код Љ. Стојановића, Старе српске повеље и писма, I књ. II део, бр. 675.
[25] Б. Радојковић, Накит код Срба, 50—51.

чице од сребра и злата. То се веома добро види на портретима властеле из друге половине XIV и почетка XV века (сл. 1, 2). За ово време, то није карактеристика само наших крајева и источнословенских народа већ и средње Европе. У руским изворима овај украс се назива перевязь[26], код нас парте, а у латинским изворима limbus. На нашим средњовековним портретима из друге половине XIV века јасно се уочавају оковратници са везом и бисером, парте, (сл. 1, 2), док сачувани детаљи говоре да их је било и од сребра (сл. 3).

У познатој пожаревачкој остави, поред делова почелица које није било тешко идентификовати, пронађени су сребрни ромбоидни, ромбични, квадратни и троугаони комади (сл. 3)[27]. Првобитно је мишљење било да су у питању делови појаса, иако није међу тим материјалом нађена ниједна копча, нити делићи копче за појас. Поставља се питање чему су служили ови украси? Према ликовним средњоевропским изворима између 1357. и 1367. године лимбуси, оковратници, били су украшени сличним сребрним апликацијама (сл. 4)[28]. Ове украсне траке које су карактерисале готску моду воде порекло од манијака и лора. Зато бисмо могли и претпоставити да су и сребрне апликације из пожаревачке оставе (сл. 3) такође делови парта које су се у средњем веку носиле и као церемонијалне траке, симболички означавале власт. Према стилизованим цветовима лотоса на њима, апликације из пожаревачке оставе могу се датовати седамдесетим годинама XIV века.

И други тип огрлице из византијског церемонијала носио се и код нас у средњем веку. То је метална огрлица (гривна), торквес. Појављује се на портретима светих ратника, а такође је има и сачуваних. Један торквес из XIII века, данас у Музеју примењене уметности, ископан случајно на Косову (сл. 5), по типу одговара гривнама-торквесима нађеним у доба Кијевске Русије[29]. Током векова торквес губи своје симболичко својство и постаје женски народни накит. Два сачувана торквеса из XVIII века, купљена на Косову (сл. 6), задржала су у основи свој специфични изглед, иако су изгубила своју првобитну намену да означавају војне старешине. Торквес се у изворима назива гривном, јер његов облик и подсећа на гривну, а разликује се од коларина који се у изворима описује као огрлица-ланац са драгим камењем.

---

[26] И. П. Кондаковъ, Русскіе клады, 177.

[27] Топло се захваљујем кустосу Историјског музеја Србије Љиљани Мишковић на фотографији.

[28] O. Šroňková, Die Mode der gotischen Frau, Prag 1955, 140, fig. 72.

[29] Б. Радојковић, Накит код Срба, 156.

Међутим, раздвајајући коларин од торквеса и идентификујући их преко извора и оригинала, остаје отворено питање колајне која се као термин и као појам појављује у писаним изворима и у народној поезији. За могућност објашњења овог појма чини се да је најаутентичнији опис колајне у тестаменту Прибислава Вукотића: „... arma che se pende avanti, la collaina che me dono re Cipro con una perla ..."[30]. Према овом цитату колајна није оружје, већ нешто што се ставља на оружје: значи нека ознака-знамење, скупоцено, са бисером. У тестаменту Прибислава Вукотића се наглашава једнина la collaina, што значи један комад. У народним песмама, иако познијег датума, колајна се такође спомиње. Она се дарује витезовима или је витезови дарују девојкама приликом заруке. То су песме које говоре о догађајима из времена деспота, тј. које препричавају догађаје из XV века. У њима се спомиње будимски краљ, војвода Јанко (János Hunyady), Секула Сестричић (Zechol), Михајло Свилојевић (Szilágy):

„... Угрин Јанко дарова јој колајну суха злата ..."[31]. У другој једној народној песми која припада циклусу Краљевића Марка (Када се препануо Марко)[32], знатно каснијој од прве, такође се помиње колајна:

„... А првљенцу Новакову Грују
Даше њему колашчаине
Свс од срме и од сува злата ...".

У множини се колајна спомиње и у следећим стиховима:

„... Лијепо су ми даровали дара;
Свекар бане колајне златне ..."[33].

То би навело на помисао да је колајна оно што каже Вук numus memorialis, тј. један комад, медаљон. Неколико медаљона стварали су ланац. Али колајна није била обичан ланац на којем су висили крстови, панагије, и какви други привесци, већ специфичан, који је имао своје одређено значење[34]. У XV веку у целој Европи се носе ланци од злата и сребра на којима виси драго камење, новчићи и други привесци. Тако у једној забрани луксуза из 1417. године у Француској каже се: „Quod non portentur perle aurumque et argentum non mone-

[30] L. Thallóczy, Studien zur Geschichte Bosniens, 438.
[31] Б. Богишић, Народне пјесме из старијих, највише приморских записа, Београд 1879, бр. 21.
[32] В. Караџић, Народне пјесме, књ. VI, Београд 1899, 224—225.
[33] В. Караџић, Рјечник, s. v. колајна.
[34] Према Константину Порфирогениту на дан св. Илије император раздаје крстове следећим чиновима: магистрима, патрицијима и другим високим дворским личностима. На ланце су се стављали разни талисмани које су носили и световски људи, као на пример панагије (уп.: Н. П. Кондаковъ, Русскіе клады, 181). Али било је ланаца на којима је било амблемских знакова (уп.: Н. П. Кондаковъ, Очерки и замѣтки, 278). Сви ти облици украса везаних за церемонијал били су заступљени и на српском двору.

tatum in collaribus divisis"[35], што значи да је исти начин кићења огрлицама био као и код нас. Али у Француској такође постоје посебне огрлице састављене од појединачних делића, carrée, који постављени у низу стварају ланац какав се носи само у одређеним приликама. Сличан је случај и у Русији. Према Кондакову цѣпь је ланац састављен од делова, односно цѣпь-ом се називају танки пљоснати златни комадићи који спојени међу собом чине цѣпь-ланац[36]. Изгледа да је код нас са колајном био исти случај. Колајна је у ствари један комад од сребра или злата који је имао своје одређено значење. Ако су ти комади у низу, чинили су огрлицу, колајну. Зато се можда и у народним песмама некада термин колајна јавља у једнини, а некада у множини. У тестаменту Прибислава Вукотића наглашена је једна колајна, медаљон; у народним песмама се наводе „колајне златне", што би говорило о низу колајни. Прибислављева колајна је била са једним бисером, а у народној песми Угрин Јанко даје „колајну суха злата", а „свекар бане колајне златне". То наводи на претпоставку, аналогно руском цѣпь, да је колајна у ствари белег, знамење, и да је неколико таквих комада образовало ланац, који се такође називао колајном. Огрлице са драгим камењем које су могле да буду причвршћене за хаљину, а и да висе на златном ланцу одвојено, називале су се коларинима. Занимљив је назив медуља за колајну који наводи Вук[37]. Овај термин који се употребљавао у Сињу модификовани је облик речи медаља.

Етимолошко порекло речи колајна треба тражити у талијанској речи collana, као што је то већ Јиречек наговестио[38]. Међутим овај проблем није једноставан како би се помислило. У крајевима јужног Приморја и Црне Горе назив за појас јесте колан.

Колани су посебна врста појасева од сребра, украшени камењем, најчешће ахатом и филиграном. Њих су израђивали, поред осталих, и скадарски мајстори. Реч колан је дошла од талијанске речи collana, огрлица, односно collare, што значи да су и црногорски колани имали првобитно значење огрлице, тј. посебан симболизам. У народној ношњи Крита и Родоса носе се појасеви украшени медаљонима за које Кондаков претпоставља да су пореклом из Византије и да је то реми-

[35] J. Bourrilly, Le Costume en Provence au Moyen Age, Marseille 1928, 93 — Règlement somptuaire du Carpentras.

[36] Н. П. Кондаковъ, Русскіе клады, 177.

[37] В. Караџић, Рјечник, s. v. медуља.

[38] К. Јиречек, објашњавајући реч колајна у напомени каже: „Kolajna jetzt Medaille, ursprünglich Halskette, Halsband aus ital. collana". Јиречек не улази дубље у само значење речи колајна, јер као термин колајна се појављује тек у другој половини XV века. Чини ми се да се код нас под речју колајна подразумева медаљон, односно да је Вуково објашњење тачно. Када је колајна као термин већ ушла у наш језик, тада се знало да је огрлица са медаљонима колајна.

нисценција на ланце са медаљонима који су имали одређено симболичко значење[39]. Наши колани су такође састављени од медаљона, округлих и квадратних, аплицираних на кожу и са ахатима; или су састављени од медаљона спојених међусобно ланцима. Копче на коланима XVIII и XIX века обрађене су као круна, двоглави орао или какав други хералдички знак.

Појас је у средњем веку имао своје одређено симболичко значење. У време Константина Порфирогенита појас је одликовање које цар даје великашу[40]. Тај обичај улази у церемонијал витештва[41]. Код нас, у средњем веку, појас има исти значај. Спомиње се у Душановом законику када је реч о властелину[42]. На појасеве се у средњем веку стављају витешки амблеми. Преко медаљона, хералдичких знакова, распознаје се којој дружини припада витез. У српским средњовековним изворима, према С. Радојчићу, лор се зове појасом, а лор је у ствари богато искићена трака која се спушта од манијака (оковратника) до кукова и обавија се као појас преко левог бока[43]. Можда би се могло претпоставити да се, касније у XV веку, огрлица, колана, колајна, састављена од медаљона, вршећи улогу манијака и лора, спуштала дуж хаљине и обавијала око кукова. На тај начин је појас, у крајевима блиским романском језичком подручју, добио име колан. Даља истраживања у овом правцу, како језичких стручњака тако и етнолога, можда ће боље објаснити ове занимљиве називе.

У руском средњовековном церемонијалу ланци са медаљонима (цѣпь), према Кондакову, служили су само за службено украшавање: као ознака и за указивање неке посебне части[44]. Може се претпоставити да је функција колајне била иста, за то постоје многи докази. Прибислав Вукотић добија колајну од кипарског краља. Кипарска краљица имала је скупоцену колајну која је вредела 8.000 дуката (1442. године)[45]. Народне песме увек подвлаче да су колајне од „сухог злата". Због њихове скупоцености и одређене намене забрањују их Дубровчани: „... collaine de oro over indorate et non possa portare in testa bochete ne rechami de oro, argento et perle"[46]; ипак је допуштено да их носе доктори и витезови[47], што потврђује претпоставку да је овај тип ланца са медаљонима ношен као ознака и посебна част. То су у ствари они средњовековни амблеми који су у Византији означавали

---

[39] Н. П. Кондаковъ, Русскіе клады, 181.
[40] И. Толстой — Н. Кондаковъ, Русскія древности, V, 41.
[41] L. Gautier, La Chevalerie, Paris 1959, 338.
[42] Б. Радојковић, Накит код Срба, 149.
[43] С. Радојчић, Портрети српских владара, 82.
[44] Н. П. Кондаковъ, Русскіе клады, 181.
[45] P. Molmenti, н. д., 389.
[46] С. Jireček, Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte, 424.
[47] Исто.

неко нарочито одликовање и припадност одређеној дружини. Колајна је стављана на оружје, на појас, на мараму. Модификована као обележје задржала се и у народној поезији, па и у народним обичајима XIX века: невеста се дарује златником, који она носи пробушен испод грла.

Занимљиво је утврдити да ли се сачувала код нас нека колајна из средњег века, и да ли је било колајни, ланаца, у каснијим временима, што ће рећи у XVI и XVII веку.

Међу сачуваним средњовековним накитом и украсима јављају се понекад и округле, квадратне или овалне плакете за које нисмо спремни да им одредимо намену. Такав је, на пример, случај са сребрном плакетом на којој је грб: допојасна фигура лава са уздигнутим шапама, кацигом и штитом, а око њега је девиза која опомиње на пролазност живота (Земља јеси човече ... сл. 7). Ова хералдичка представа необично подсећа на грбове који се јављају на новцу породице Балшића, због чега се њима и приписује. На врху те плакете постоји рупица, што казује да се некада причвршћивала, можда за оружје, као колајна Прибислава Вукотића, а можда је висила на ланчићу (сл. 7). Цела композиција говори да је у питању посебан амблем са одређеним хералдичким својством. Склона сам да претпоставим да је ово једна од ретко сачуваних колајни из XV века. Тако исто и округла плочица перфорираних ивица са лавом у средини, ископана у Крушевцу, која потпуно одговара хералдичким приказивањима лава, такође из почетка XV века, можда је у своје време представљала колајну, ознаку која је указивала да је носилац припадник неке витешке дружине. Такви појединачни медаљони образовали су ланце.

Међу великим бројем сребрног накита који је нађен у једној остави у околини Ниша налази се и једна огрлица занимљивог изгледа. Сав накит из ове оставе, заједно и са деловима једног сребрног појаса, припада периоду од XVI—XVII века[48], тако да се истим временом може датовати и огрлица. Она је састављена из два уплетена сребрна гајтана и на њој висе три помична медаљона (сл. 8)[49]. По својој композицији, огрлица потпуно излази из велике породице огрлица тога доба. Она се ослања, по форми и украсима, на једну златну огрлицу нађену у Келегејскије хутори Голопристанскаго рејона у области Херсона[50]; у Музеју драгоцености у Кијеву датује је VII—VIII веком. Огрлица из кијевског музеја је од исплетене златне жице и на њој виси на средини медаљон са драгим камењем и бисерима, а за стране

[48] Б. Радојковић, Каталог изложбе Накит код Срба, Београд 1969, бр. 263.

[49] Исто.

[50] Огрлица је изложена на сталној изложби у Музеју драгоцености у Кијеву.

два лунуласта привеска на којима се такође налази драго камење и бисер. По начину обраде златне жице, по финоћи рада говори веома убедљиво да је рад византијских мајстора. Огрлица из нишке оставе (сл. 8) јесте касна варијанта старе византијске огрлице. Двоструки сребрни ланац од уплетене жице, округли помични медаљони који са рупом у средини подсећају на лунуле, имитација драгог камења казују да је узор за нашу била огрлица византијског типа и да се тај облик задржао код нас све до XVII века. Ово је, чини ми се, ланац са медаљонима, колајна, која подсећа на средњовековне медаљоне са хералдичким знацима, наставак византијских скупоцених медаљона са драгим камењем, као онај раскошни ланац који је Јулијан Отпадник добио уместо манијака, када је проглашен за императора. Изгледа да и у ова позна времена, што ће рећи у XVI и XVII веку, огрлице овога типа имају своје значење, па су их носиле само одређене личности. Поготову што се у истој нишкој остави налазио и један појас који по типу, декоративним сребрним чланцима, начину како је компонован потпуно одговара појасу на портрету ктитора Константина из 1643. године у Бачковском манастиру[51]. То би говорило да је и огрлица припадала некој високој личности. Оваквих комплетних ланаца-огрлица до данас се сачувало веома мало, иако се за поједине округле плочице, украшене емајлом, са крстом преко средине, може наслутити да су припадале огрлицама типа колајне, али да су већ крајем XVII века прешле у женску народну ношњу, исто онако као што се то збило и са торквесима. Стих народне песме: „... Ни на грло златну колајну ..." говори убедљиво да се колајна касније носила око грла, када је током векова изменила свој изглед.

Међу многим знаним и само наслућеним украсима колајна заузима своје одређено место. Помињана у изворима и у народној поезији постала је симбол и у обичном говору, када неком треба дати колајну-почаст. Из византијског церемонијала колајна-медаљон постала је ланац са медаљонима који су у Италији, а пре свега у Млецима носиле уважене личности. Ношена је и код нас, па је током векова постепено губила свој карактер хералдичког знака прелазећи и у народни накит, где је присвојила опет одређено својство као обележје, белег. Тако је још једно царско обележје прешло свој дуги пут кроз векове и постало народни накит.

[51] Асен Василиев, Ктиторски портрети, София 1960, сл. 38.

»KOLAJNA«, TYPE D'INSIGNE HONORIFIQUE

BOJANA RADOJKOVIĆ

Dans les dépôts des nobles bosniaques et dans le testament de Pribislav Vukotić on note les termes de »kolarin« et »kolajna« qui désignent des espèces de colliers. Le mot apparaît également dans les chansons populaires, en particulier celles qui se rapportent aux événements du XVe siècle, à l'époque des despotes. D'après le Dictionnaire de Vuk Karadžić, la »kolajna« est un médaillon, numus memorialis. K. Jireček écrit que la »kolajna« est un collier et »aujourd'hui un médaillon«.

L'auteur suppose que le »kolarin« et la »kolajna« sont deux types de colliers, provenant du cérémonail byzantin. Le »kolarin« est en réalité un tour de cou qui avait pu être en or, en argent, rehaussé de pierres précieuses, tandis que la »kolajna« serait un médaillon, un insigne héraldique, et les médaillons assemblés auraient formé un collier. Cette chaîne de médaillons pourrait être la »kolajna«. Ces deux ornements ont, en réalité, remplacé les maniakions.

On est en droit de penser, en partant de comparaisons avec les sources médiévales russes, que ces deux ornements sont d'origine byzantine, et que, comme le torques, le collier qui était l'insigne d'un chef militaire, ils sont dans la suite devenus des bijoux. Du maniakion avec le loros se sont développés les bordures, le limbus ornant les vétements de la noblesse aux XIV et XVe siècles.

Parmi les plaques héraldiques médiévales conservées, l'auteur suppose que la plaque d'argent avec les armoiries (fig. 7) est en réalité une »kolajna«. Comme le terme »kolajna« provient du mot italien c o l l a n a, ou plus exactement du vénitien c o l l a i n a, on n'est pas en mesure de déterminer l'appellation de ce signe héraldique en vieux serbe.

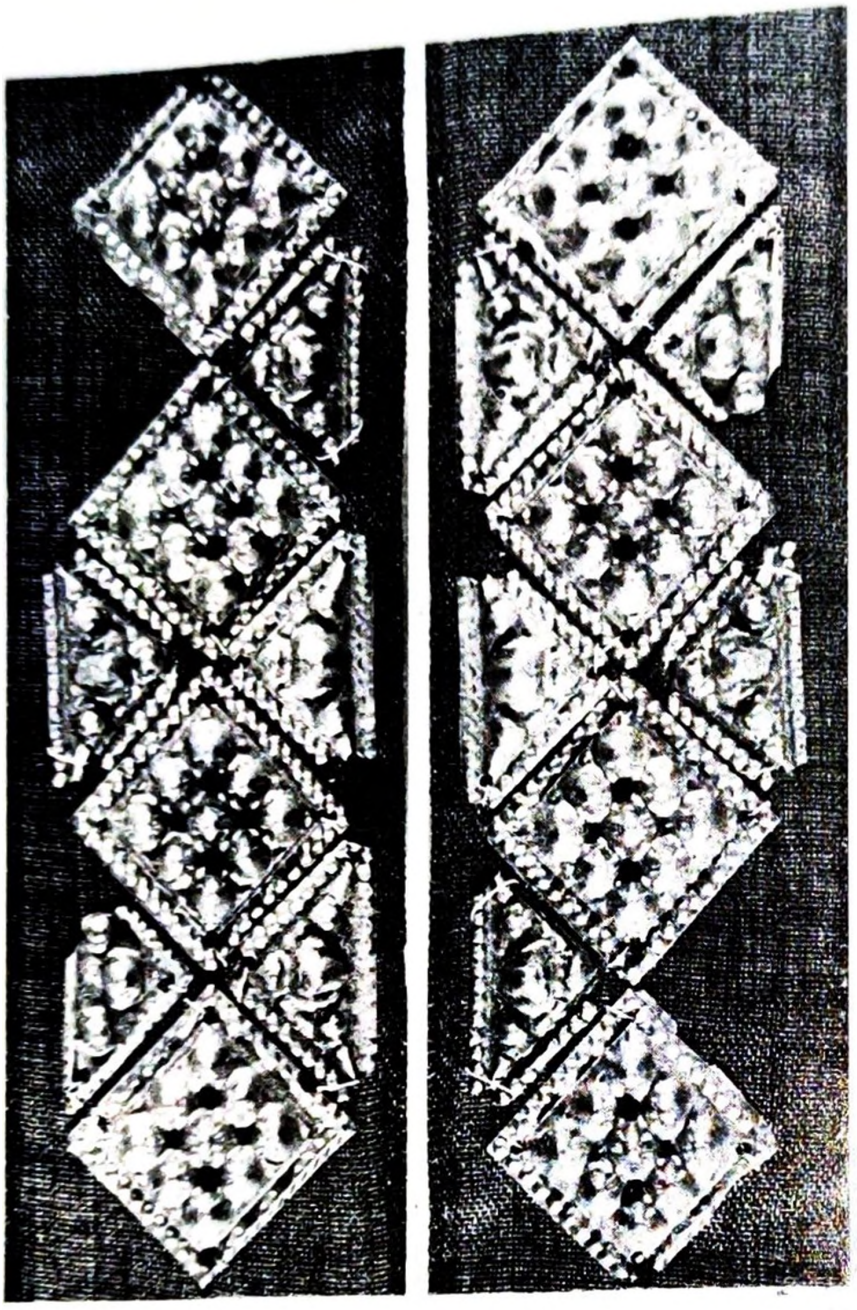
Dans un, dépôt de bijoux d'argent anciens des XVIe—XVIIe siècles, on a trouvé un collier composé de médaillons qui par son type correspond aux colliers byzantins. On peut donc également supposer que ce collier est une »kolajna« (fig. 8). Beaucoup d'insignes héraldiques sont devenus au cours des siècles des bijoux populaires, mais tout en conservant leurs caractères primitifs. Dans la poésie populaire on trouve que la »kolajna« est un don fait à une jeune mariée.



Сл. 1. Властела из Псаче, 1366—1371. година



Сл. 2. Властелин из Велуħа, XIV века



Сл. 3. Сребрне апликације из пожаревачке оставе, крај XIV века



Сл. 4. Део одеждe из XIV века (према О. Шронкова)



Сл. 5. Торквес, XIII век, нађен на Косову



Сл. 6. Торквес, народни накит, XVIII век



Сл. 7. Медаљон, колајна, XV век



Сл. 8. Огрлица, колајна из нишке оставе, XVII век

Радомир Станић

Фреске у Доњој испосници св. Саве код Студенице



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Величина, лепота и потпуност уметничких и културноисторијских вредности манастира Студенице у ширем смислу речи вероватно би биле окрњене када у непосредној околини ове споменичке целине не би биле многе цркве из различитих периода са занимљивим архитектонским обележјима и несумњиво значајним сликарским творевинама[1]. Оне не само да чине културноисторијски оквир Немањине задужбине већ представљају и јединство с њом као самосвојни елементи у вишевековном раздобљу уметничког стварања. Међу тим сведочанствима активних и живих уметничких струјања на овом простору истакнуто место заузимају зидне декорације у тз. Доњој Савиној испосници.

Посвећена Покрову св. Богородице, испосница се налази на десетак километара северозападно од Студенице, у селу Савову. Смештена је на омањем платоу, окруженом столетном храстовом и буковом шумом. До ње води уска пешачка стаза — касније проширена

[1] Готово у сваком селу и засеоку око Студенице налази се по једна па чак и две богомоље које су, углавном, сада у рушевинама. Међу њима су потпуно или делимично очуване следеће цркве: св. Никола у Рудном (Р. Станић, Непознате цркве у околини Рашке, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, VIII, Београд 1969, 215—216), св. Богородица у Долцу (С. Борђевић, Богородичина црква у Долцу код Студенице, Саопштења IX, 55—62), св. Никола у Палежу (В. Ј. Ђурић, Зидно сликарство Моравске школе, каталог изложбе копија зидног сликарства, минијатура и камене пластике, Београд 1968, 15—16), св. Борје у Врху (Р. Станић, Вукашин Вучићевић — мало познати сликар XVII века, Октобар, Краљево мај 1970, 16), св. Никола у Ушћу (Б. Бошковић, Белешке са путовања, Старинар 1933—34, 285—288; Ј. Нешковић, Обнова цркве св. Николе код Ушћа, Зборник заштите споменика културе XIX, Београд 1968, 95—104), св. Преображење у Придворици (В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 263; А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, Београд 1953, 77 и 108), Горња испосница св. Саве (Р. Миловић, Савина испосница, Повеља 2, Краљево 1971, 165—167). У рушевинама се налази више од десет храмова који су непубликовани, те су остали непознати нашој стручној и научној јавности. Посебно су занимљиве богомоље у Жељежници, Косурићу, Годовићу, Савову, Рудну, Палежу и Врањеву, које је Завод за заштиту споменика културе из Краљева евидентирао и технички снимио.

за колски пут који полази од друма Студеница—Ивањица. Скровита и забачена, испосница је и данас у мору тишине. За разлику од Студенице која је одавно привлачила пажњу, како стручњака тако и осталих радозналаца, Доња испосница је мање интересовала образоване истраживаче и стручне зналце. Међу публикованим чланцима о овом споменику постоји неколико који су од необичне користи[2]. Значајни подаци о прошлости овог објекта садржани су у натписима и записима који су објављени пре него што се појавило интересовање за сликане декорације овог здања[3].

Да бисмо потпуније осветлили проблем настанка испоснице, чијим се живописом бави овај чланак[4], покушаћемо да сажмемо нека досадашња сазнања.

Од давнина је у народу овог краја распрострањено веровање да је ову и тзв. Горњу испосницу градио Сава Немањић[5]. И само име села Савова упућује на основаност овог веровања[6]. Међутим, не располажемо ниједним писаним аутентичним податком који би потврдио Савино ктиторство. Савини биографи Доментијан и Теодосије наводе да је Сава саградио испосницу у Кареји[7], али ни један од њих не спомиње испоснице код Студенице. Можда је Теодосије, када каже „друге многе цркве, мале и велике, сазида Свети (Сава) докле је био архимандрит у Студеници, не само камене и дрвене"[8], мислио и на студе-

---

[2] Р. Илић, Ибар — антропогеографска проучавања, Насеља српских земаља, III, Београд 1905, 621; М. В. Веселиновић, Испосница Светога Саве (у Студеници), Браство XI, Београд 1906, 243—252; В. Maleš, Isposnica i pešтera Sv. Save više Studenice, Narodna starina 11, Zagreb 1925, 265—278; В. Петковић, Преглед црквених споменика, 320 и Р. Миловић, нав. дело, 167.

[3] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, Београд 1902, бр. 1059 и 1066, књ. II, Београд 1903, бр. 3153, 3154, 3935 и 3936. М. В. Веселиновић, нав. дело, 246—249 донео је натписе са надгробних плоча и записе из књига које данас не постоје.

[4] Иако је архитектура грађевине занимљива овог пута њу нећемо разматрати. Она ће бити предмет посебне расправе. Треба, међутим, навести скромне покушаје описа архитектуре, који упућују на потребу исцрпније обраде овог питања. Уп. М. В. Веселиновић, нав. дело, 244 и В. Maleš, нав. дело, 267 и 268.

[5] Горња испосница св. Саве налази се у истом селу, удаљена непуних пола сата хода од Доње. Позната је под именом „Савина каца". Цели комплекс смештен је уз левкасту стену чије је удубљење спретно искоришћено за испосничке ћелије и монашка станишта. Црква је мала једнобродна грађевина, са полукружном олтарском апсидом и дрвеном припратом.

[6] Савово је од почетка било у саставу поседа манастира Студенице. Види: М. Милошевић-Бревинац, О средњевековним границама имања манастира Студенице, Гласник Српске православне цркве, Београд 1969, бр. 6.

[7] Доментијан, Животи св. Саве и св. Симеона (превод Лазе Мирковића), Београд 1938, 72—73; Теодосије, Живот светога Саве, Старе српске биографије (превод Миливоје Башић), Београд 1924, 127—128. Врло занимљива и значајна расправа М. Живојиновић, Светогорске келије и пиргови у средњем веку, Византолошки институт САН, посебна издања књ. 13, Београд 1972, садржи посебно поглавље „Келија св. Саве у Кареји", стр. 91—102, у којем су изнети сасвим нови и досад непознати подаци о овој Савиној испосници, који су за науку драгоцени.

[8] Нав. дело, 156.

ничке испоснице, као што је, вероватно, и Доментијан слично подразумевао у свом наводу „и друге свете цркве у свима изабраним местима почевши и сврши, и старе (цркве) утврди а нове сазда"[9]. Поједини историчари и књижевни историчари, пишући о животу и делу св. Саве, нису се непосредније дотицали овог питања, али су неки, сасвим узгредно, показивали склоност да прихвате могућност да је Сава ктитор испосница, не улазећи при том ни у каква дубља разматрања[10].

Па ипак, ако се народном предању не може веровати, постоји један документ у самој испосници који уноси нешто више светла у проблем њеног настанка. То је натпис о обнови богомоље исписан на јужном зиду наоса, по ободу нише, који гласи: + сей бисть перви цр҃ь сербски Неманѧ, Первовѣнчанни и ст҃и Савва перви архїепископь сербски и учитель бв҃ши сини цр҃ѧ Симеѡна лѣто ѿ создніе міра: SXПГ. 6683 · имѣша власть · а҃ · севскаѧ · в҃ · тракїска · г҃ · греческаѧ · д҃ · сремска · е҃ · ерватска · ѕ҃ · славенска · ѕ҃ · захолмиѧ · и҃ · илирическаѧ · ѳ · далмтска · і҃ · болгарскаѧ · ѡвновї се мною грешна еромонаха Софронїѧ трꙋдомъ ї ждївенїемъ покрова бг҃оматере · ѿрождества хр҃тва ‡ а҃ ѿ е҃ і҃ фиѡѳски · кпъ[11]. Из садржаја натписа не сазнајемо, додуше, ништа прецизно о градњи испоснице нити било шта одређено о њеном ктитору. Али спомињање Немање и св. Саве и навођење области којима је Немања владао па и фиксирање године 1175. у натпису из 1815. поводом обнове испоснице сигурно није случајно нити без разлога. Ако се подаци у натпису посматрају као део текста који је сачињен да саопшти верницима оно што је непосредно везано за испосницу, онда се они могу узети као чињенице које потврђују снажно укорењену народну традицију о томе да је св. Сава ктитор овог споменика. У натпису је забележена 1175. година које је, као што се зна, рођен Растко-Сава Немањић[12], што свакако није учињено без основа. Ценећи аутентичност навода у натпису, не може се ништа поуздано рећи о томе којим се изворима служио обновитељ грађевине при исписивању истог. Да ли је 1815. године постојао првобитни натпис, макар и у бледим траговима, који је могао да пружи изворне податке о ктитору испоснице, или је народно предање послужило као основа за натпис о обнови — остаје отворено питање. У сваком случају то се сада не зна, али се и при једној и при другој претпоставци може остати у уверењу о веродостој-

---

[9] Нав. дело, 102.

[10] П. Поповић, Расправе и чланци, Београд 1939, 74.

[11] Натпис су с мањим грешкама објавили: Љ. Стојановић, нав. дело, књ. II, бр. 3935 и 3936, М. В. Веселиновић, нав. дело, 247 и B. Maleš, нав. дело, 272—273.

[12] Đ. Sp. Radojičić, Sv. Sava, Enciklopedija Jugoslavije 7, Zagreb MCMLXVIII, 145.

ности ктиторства најмлађег Немањиног сина. То нам на известан начин потврђује и запис на Студеничком типику који је 1619. преписан „въ пещере светаго Савы постница“[13].

Разуме се да је у оскудици одређенијих података немогуће утврдити годину настанка испосничког храма Богородичиног покрова. Постоје два раздобља у Савином животу у којима је испољио изразиту активност како на уређењу црквене организације тако и на подизању нових и обнови старих цркава. Прво је време његовог игумановања у Студеници 1208—1217[14], а друго 1219—1233/34. када је био као архиепископ на челу српске цркве[15]. Мислимо да је у првом раздобљу када је написао Студенички типик (1208. или 1209) и то, како се претпоставља, у Горњој испосници[16], као студенички игуман најпре могао да у близини очеве задужбине сагради своју трећу, данас тзв. Доњу испосницу, чиме ће коначно потврдити склоност да поживи „по подобију древних првих светих отаца са великом уздржљивошћу, пошћењем, бдењем, обноћним стојањем, лишивши се сваког телесног утешења“[17].

Мада заклоњена и спутна, испосница је, изгледа, ипак делила тешку судбину матичне Студенице за време турске владавине. Време њеног првог страдања не можемо утврдити, иако је вероватна претпоставка да је до обнове Пећке патријаршије 1557. доживљавала неколико пустошења. Велика и темељна обнова извршена је 60-тих година XVI века, да би 1815, после тешких година првог српског устан-

---

[13] Љ. Стојановић, нав. дело, књ. I, бр. 1066. Типик је преписан у Горњој испосници за коју се из записа може видети да ју је градио св. Сава. Као што смо већ нагласили у народу се недвосмислено тврди да су обе испоснице задужбине Савине. Податак из 1619. који говори да је Горња испосница Савина, иде у прилог претпоставци да је и Доња испосница настала старањем овог српског светитеља. Упореди: В. Ћоровић, Списи св. Саве, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа XVII, Београд—Сремски Карловци 1928, стр. XIII; М. В. Веселиновић, нав. дело, 244 и B. Maleš, нав. дело, 266.

Да је испосница Савина сведочи нам и један натпис урезан у мермерну плочу на спољном западном зиду, при дну, који гласи: На рождество Хр҃тово 1849. г. Їосифъ Петров родом из Валѣва по влагослову епископа Нићивора посто за монака у м. испоць. с. Саве нареченъ бысть Їсаия.

Овај натпис је објављен у непотпуном облику. Уп.: М. В. Веселиновић, нав. дело, 247.

Још један натпис говори о обнови испоснице. Он је уклесан на мермерној плочи која је постављена у ниши спољног западног зида. Натпис има следећу садржину: 1815. Изволенїемъ ѡц҃а и поспѣшениемъ сн҃а и совершенїемъ ст҃аго дх҃а ѡбновї се храмъ пр҃тиѧ вц҃ы покрова. Ѡбнови се м҃. грешна · їе · Софрониѧ.

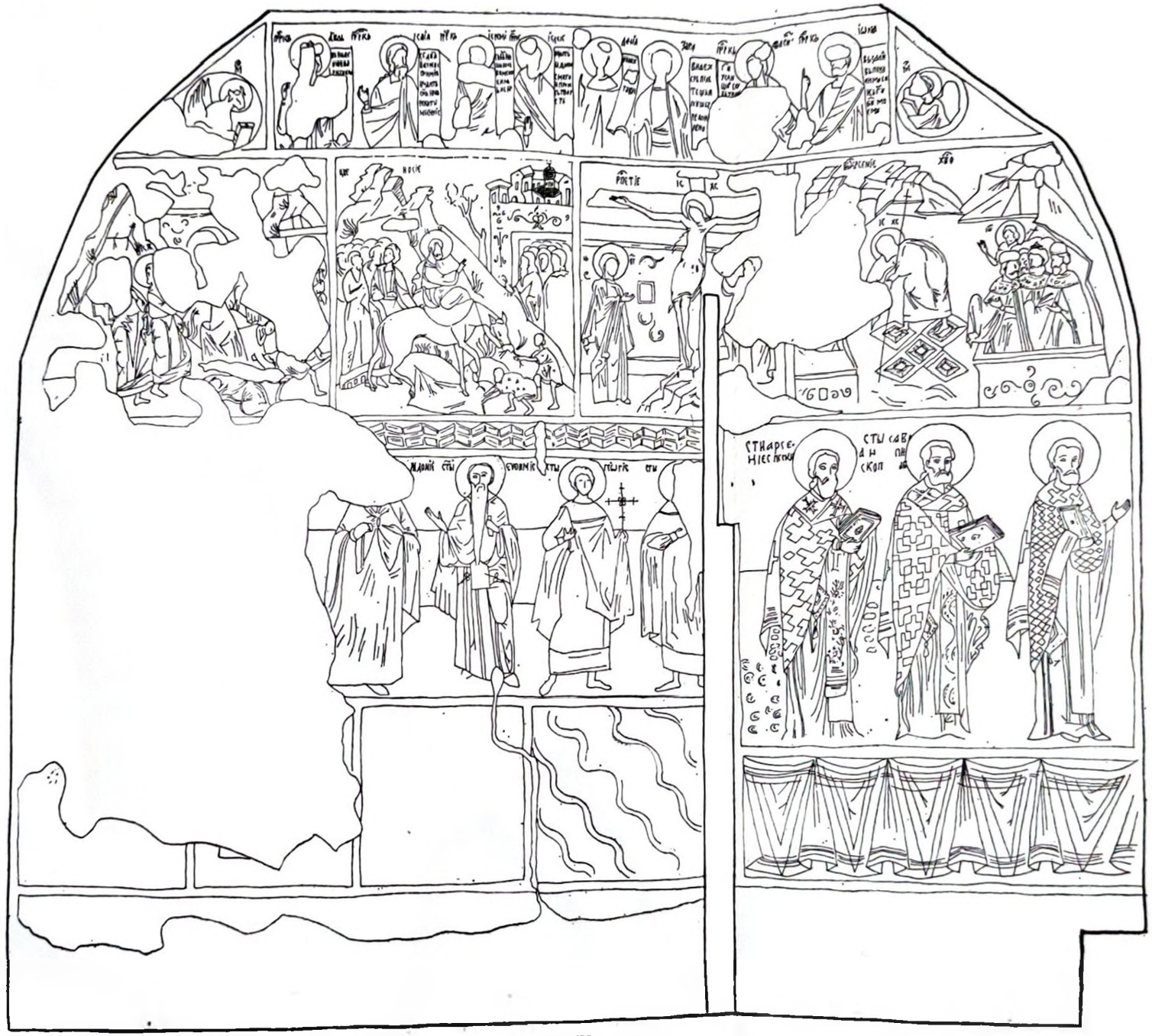
Са извесним грешкама натпис су објавили: М. В. Веселиновић, нав. дело, 247 и B. Maleš, нав. дело, 268.

[14] П. Поповић, Свети Сава, Годишњица Николе Ћупића XLVII, 256.

[15] П. Поповић, нав. дело, 271. Уп.: Н. Радојчић, Свети Сава и автокефалност српске и бугарске цркве, Глас СКА, CLXXIX, Београд 1938, 48.

[16] Р. Миловић, нав. дело, 166.

[17] Доментијан, нав. дело, 72.



Цртеж I: Распоред живописа на северном зиду и делу свода испоснице

(Цртеж Милана Ђокића, акад. сликара)

ка, када је Студеница била попаљена[18], новом обновом добила данашње архитектонске облике.

Изузетно скромна грађевина, малих димензија, правоугаоног облика, без избочене олтарске апсиде коју замењује већа ниша, засведена полуобличастим, а на источном и западном делу упрошћеним крстатим сводом, испосница у својој мрачној унутрашњости скрива јако пострадали, али врло квалитетан живопис. Затамњене, веома оштећене и, добрим делом, прекривене малтерним слојем и кречним намазима, фреске су све до недавно могле радозналцима и истраживачима да пруже само део од својих вредности и лепота[19]. У томе можда и треба тражити разлог што нису раније уочене стилске и иконографске самосвојности овог пострадалог ансамбла, који спада међу наша најзначајнија сликарска остварења свог времена.

Све унутрашње површине храма биле су покривене фрескама. Сада је очувано једва нешто преко половине, од чега је добар део тешко оштећен. Када се томе додају површине које су 1819. г. рестаурисане и ретуширане[20], онда произилази да је преостало мало првобитних фресака.

О фрескама Доње испоснице до сада је једино писао Б. Малеш (нав. дело, 269—272). Он је дао непотпун опис распореда ликова и сцена, учинивши при том неколико омашки, нарочито око утврђивања имена представљених светитеља (не Арсеније Невски, већ Арсеније Пећки и др.). У свом чланку доноси неколико фотографија на основу којих се може видети да је живопис пре непуних педесет година био у знатно бољем стању очуваности. У то време постојао је потпис сликара Алексија Лазовића који је делимично рестаурисао живопис. Б. Малеш није улазио ни у какве стилске и иконографске анализе, али је добро уочио сличност овог живописа са фрескама из XVI века у Студеници, о чему ће бити речи касније. Такође се није дотицао питања датовања.

Распоред живописа прилагођен је постојећим површинама. Репертоар зидних слика је веома скроман, јер је сасвим мали простор наметнуо једноставну тематику.

---

[18] В. Петковић, нав. дело, 315.

[19] Током 1970. и 1971. године Завод за заштиту споменика културе из Краљева извршио је најнужније конзерваторске радове, при чему је уз делимично чишћење откривено испод малтерних и кречних наслага неколико м² фресака. Предстоји потреба потпуне конзервације и рестаурације овог живописа. Тада се може очекивати откривање још неких површина, које су сада под малтерним и кречним слојем.

[20] В. Maleš, нав. дело, 271, уочио је „на модрој подлози златни натпис „Алезе молерь 1819“ у олтарском простору „над левим прозором, оним с Христом“ који данас не постоји. Могло се без тешкоћа установити да је реч о познатом молеру Алексију Лазовићу, сину зографа Симеона из Бијелог Поља, који је поред делимичне и произвољне рестаурације фресака у испосници насликао и неколико икона које се налазе на иконостасу испоснице.

Површина у висини сокла украшена је без нарочитих амбиција: све ове површине у наосу у висини од нешто преко пола метра декорисане су као земљано тло, док су у олтарском простору украшене сликаним завесицама које су добро очуване.

Прва зона, као што је уобичајено, посвећена је стојећим фигурама светитеља. На јужном и западном зиду сви стојећи ликови су уништени, тако да нису сачувани чак ни у траговима. На северном зиду, међутим, од шест некада постојећих фигура очувано је четири које су неједнако оштећене. Прве две фигуре од запада према истоку потпуно су уништене. Делимично је очуван св. Антоније (. . . ѧнтонїѥ). Одевен је у црвену доњу и тамнољубичасту горњу хаљину. У десној руци држи штап. До њега је св. Јевтимије (Сты Є҃вдимїѥ), представљен у светлољубичастој доњој и мркозеленој горњој хаљини. Десна рука којом благосиља је невешто преправљена. Видљиви су ретуши и на другим деловима фигуре. Следећи лик је св. Георгије (Сты Гєѡргїѥ) приказан у зеленој и жутој одећи са црвеним огртачем украшеним белим бисерним зрнцима. У десној држи затворену књигу, а у левој двоструки крст. Последња фигура на северном зиду у овој зони до иконостаса је непозната личност чија је сигнатура уништена[21]. На делу северног зида у олтарском простору насликане су две стојеће фигуре. Прва је св. Арсеније (Сты ѧрсенїѥ пески), а друга св. Сава (Сты Сава архиепископъ срб.). Обојица су одевени у архијерејске одежде. Арсеније има тамнозелен фелон преко којег је омофор са белим и црвеним крстовима. Епитрахиљ му је украшен листоликим орнаментима. У рукама држи затворену књигу са корицама украшеним

---

[21] На површини северног зида, на којој су исликане стојеће фигуре, као и на простору сокла уграбан је већи број записа, углавном из XVIII века, од којих је публикован само један. Уп.: B. Maleš, нав. дело, 268. Доносимо оне који су читљиви:

— Попъ Їѡанъ Ритопечки иде на постницѣ їѳнїя ѳ. го 1768.
— Попъ Їѡанъ Ристїчъ изъ Гроцк[illegible]ия . 18 . 1769.
— Приде Васїлиѥ сїнъ попа Иоана Цвєїча ѡ Рїѿпека 1781 мїца майя дн҃ . 14.
— Зде приде Станомиръ йерєї ѡ Нишъ.
— Зде приде Гєѡргн йерєї.
— Прїде попъ Ѧкѡв Єлакчанїн Їѡан 1814.
— Приде єрей Лазаръ ѡ Прокѣплѧ мїца майѧ день . 2 . 1817.
— Здѣ прїде Їѡанїкїѥ Хилендарецъ 1801.
— Попъ Ишванъ Пазарски 1794.
— Знати сѣ катъ їдосмо свѣтоме сава . 1775. 1771.
— Здѣ приде свєщеноїѥ(ре)й Пантелеймон нахнє ваpоши Пожаревца ѡ села Петке.
— Даскалъ Павнъ и Риста приде 1768.
— Да сѣ зна кадъ дођоше ктитори Белиградски свєщеноїєрей Николае, Їѡанъ, Христо, Сава, Димитрие . 1770.
— Сие писа Ѧкъ Ѳѣксанъ.

драгим камењем и белим бисерним зрнцима. Сасвим слично, готово истоветно, одевен је св. Сава, с том разликом што су му поједини делови одеће (надбедреник и епитрахиљ) друкчије орнаментисани. Ликови и једног и другог светитеља немају ничег заједничког са првобитним, јер су 1815. потпуно наново сликани[22]. До св. Саве је трећи архијереј непознатог идентитета због оштећености сигнатуре. Одевен је на врло сличан начин. На завршетку овог зида дата је „Визија св. Петра Александријског" на сасвим типичан начин. И Христос и св. Петар јако су оштећени а текст њиховог дијалога је потпуно уништен.

Источни зид олтарског простора, разуђен двема нишама, од којих већа има улогу апсиде, исликан је у својој доњој зони уобичајеним представама личности које су везане за службу поклоњења агнецу. У мањој ниши, на северном делу источног зида, приказана су два анђела у стојећем ставу. Први, сигниран са Аггль гнь, обучен у белу хаљину са ружичастим крилима, у левој држи куглу, а у десној исукан мач. Други (Аггль гнь) је истоветно одевен. У левој држи гранчицу, а десна му је уништена. У истој ниши изнад отвора, кроз који продире дневна светлост, насликан је мртав Христос (іс хс) тз. Imago pietatis. Наг, са белом драперијом око бедара, представљен је до изнад појаса. На простору између ниша дата је елегантна фигура архиђакона Стефана (Сты Стефань) у смеђем стихару са мрким ораром преко рамена, који у десној држи кадионицу, а у левој дарохранилницу. Занимљиве су представе у великој ниши. Изнад прозора нише на сегментној површини, у висини стојећих фигура, насликана је „Бо-

— Прид(е) попъ Іωанъ Ритопечки, лето ≠ а. ѱ. о. а. 1771.
— Попъ Іωанъ Ритопечки лѣта 1773.
— Здѣ приде Геωргие Даскалъ 1766.
— Зде приде попъ Милѹтинъ одъ Драгаѱетіа лета ≠ а. ѱ. м. г.
— Попъ Павле пожаревачке нахие парохъ 1773. смолинчка.
— Да се знаде когда дођоше ктитори белиградски и попъ Ѧковъ Бишнички 1783 года.
— Приложникъ Риста Јаничъ года на 1794.
— Зде приде Трифон Милетич 1796.
— 1780. приде попъ Наѹмъ Райковичъ парохъ смедеревской.
— Зде прид(е) Иωанъ попъ Стефановичъ.
— Зде приде ктиторъ Максимъ Иωановичъ ѿ видина 1780. марта 26.
— Илиа ерей и коммъ Антоние.
— Зде приде..... са своим синомъ Петромъ 1785.
— Хаџи Антоніе поречки 1788.
— Знати се кадъ попъ Радисавъ изъ Дмитрове Риеке приде.
— Зде приде Бѹѧдинъ изъ Ѧгодіне Станићъ ≠ а. ф. п. ѕ. мца маѧ ѳ. денъ.

[22] Сасвим је уочљиво да су главе ових личности сликане на новом малтеру у ал-секо техници. Такође су и сигнатуре из 1815. Међутим остали делови фигура су само ретуширани.

городица шира од небеса" (М҃рдѹ). Одевена је у плаву хаљину са златом и бисером украшеним рубовима. Преко хаљине је љубичасти мафориј, са звездоликим орнаментима на раменима и глави. По ивици мафорија висе златне ресе. Мали Христос је у црвеном хитону и окержутом химатиону. Десном благосиља, а у левој држи куглу. Лево од Богородице са Христом, на северној половини лучне површине нише, насликан је св. Василије (Ст҃ы Василїе) у зеленоплавом фелону и жутом омофору украшеном тамноцрвеним крстовима. Тамножути епитрахиљ украшен је белим бисерним зрнцима. У рукама држи свитак на којем је исписан следећи текст: Б҃е в҃е нашь н(е)в(е)сни хлебь пищꙋ в(семꙋ) [23]. Десно од Богородице је св. Јован Златоусти (Ст҃ы Іѡ(а)н Златоꙋсть) у ружичастомрком фелону, жутом омофору украшеном црвеним крстовима и смеђежутом епитрахиљу са цветним орнаментима. На његовом свитку читљив је следећи текст: Г҃и в҃е нашь егоже дрьжава несказаннаа и слава непостижаа егѡже м(и)л(о)сть[24]. Јужно од нише насликана је стојећа фигура св. Григорија (Ст҃ы Григорїе), у архијерејској одећи готово истоветне боје и изгледа са одеждама осталих архијереја који се приклањају св. агнецу. У рукама држи затворену књигу.

На јужном зиду храма све стојеће фигуре су уништене.

Стојеће фигуре сцена у другој зони одвојене су изломљеном цик-цак траком црвене, жуте и беле боје, која је допуњена групицама наизменично постављених белих бисерних зрнаца. Трака је омеђена с горње и доње стране црвеном бордуром, оивиченом белом линијом[25].

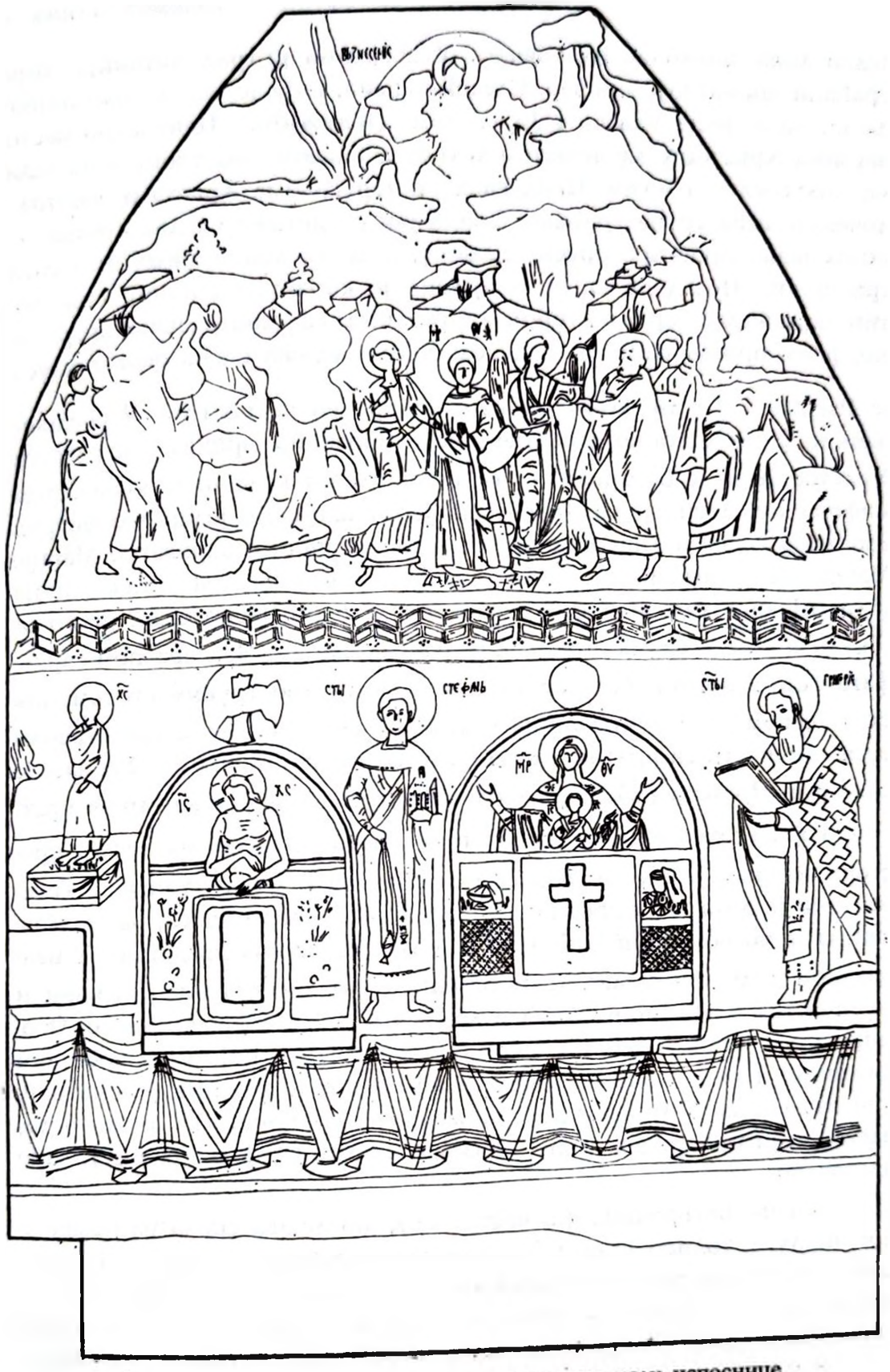
Друга зона која се, у ствари, завршава почетком свода, испуњена је сценама великих празника. Овај циклус почиње сценом Благовести која је насликана на јужном зиду, у олтарском простору. Од ње је очувана једва четвртина. Видљив је само део арханђела Гаврила, док је Богородица потпуно уништена. У позадини је добро очувана архитектура са изгледом једне куле и тробродне базилике. Од наредне сцене — Рођења Христовог, на истом зиду наоса, нема ни трага као што не постоји ниједан фрагмент од композиција Сретења и Крштења, којим се, вероватно, завршавала ова зона јужног зида. Циклус се наставља на северном зиду сценом Васкрсења Лазаревог од које је очувано мање од половине. У првом плану је Христос у љубичастом хитону и плавом химатиону, пред којим су Лазареве сестре Марија и Марта. Сасвим лево је мртав Лазар крај којег су два дечака, од којих

---

[23] Ова молитва се чита при крају проскомидије. Уп.: Слꙋжебникъ, Бѣлградъ 1928, 91.

[24] Ова молитва се чита на почетку литургије св. Јована Златоустог, нав. дело, 100.

[25] Уобичајено је да се изнад стојећих фигура приказују медаљони са попрсјима светитеља и светитељки. Међутим, због оскудности у простору, медаљони су потпуно изостављени.



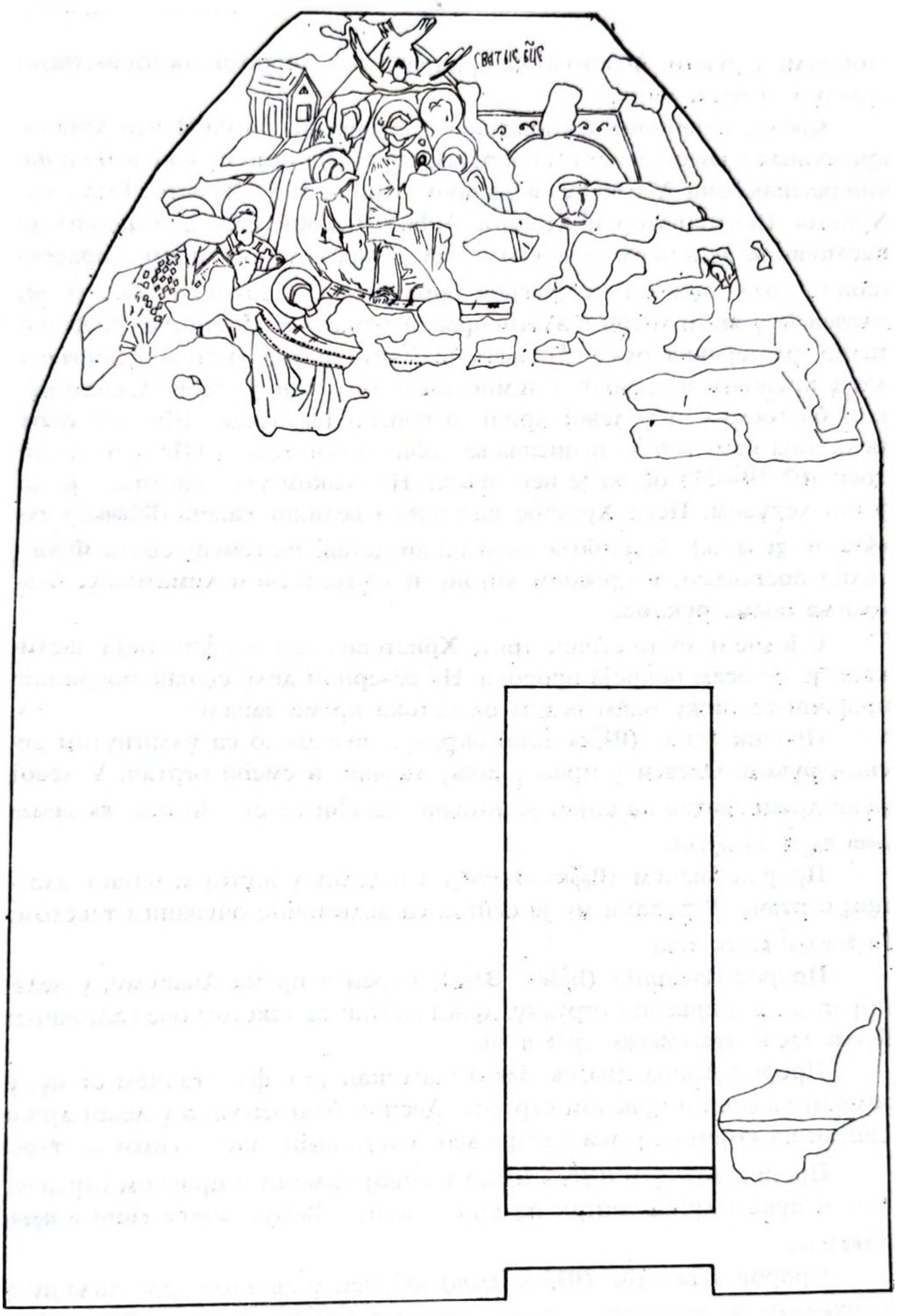
Цртеж II: Распоред фресака на источном зиду испоснице
(Цртеж Милана Ђокића, акад. сликара)

121

један диже поклопац од ковчега. У позадини је град Витанија, чији грађани посматрају призор. Следећа сцена, која је несумњиво најбоље очувана, јесте Улазак у Јерусалим (Цвєтоносїє). Централно место заузима Христос у љубичастом хитону и плавом химатиону који седи на модрозеленој мазги. Пред капијом Јерусалима Христа и апостоле дочекује већа група грађана. Упадљиви су детаљи са два дечака од којих један простире црвену хаљину, а други храни мазгу лиснатом гранчицом. Позадина сцене испуњена је карактеристичним стеновитим пејзажом и архитектуром Јерусалима са занимљивим антропоморфним орнаментом на градском зиду. Следећа сцена овог циклуса је Распеће (Распетїє Хсво), од које добар део не постоји. У средишњем делу ове доста поједностављене композиције приказан је распети Христос. Лево је Богородица (мр дѵ) у плавој хаљини и љубичастом мафориону. Десно је св. Јован, али је очуван само један део фигуре. Запажају се незнатни остаци још једне личности, вероватно Марије Магдалене. У позадини је љубичаста фасада велике зграде. Декорација у другој зони овог зида завршава се представом Васкрсења Христовог (Вьскрсенїє Хсво) са доста уобичајеним садржајем. Над празним саркофагом стоји погнут Христос (іс хс) са дугим двоструким крстом, док су у десном делу композиције у отвору пећине видљиве три старозаветне личности са пратњом различито одевених личности. Иза њих је св. Јован Претеча (іѡ), који десном благосиља, а у левој држи крст.

Горњи трапезоидно-сегментни део источног зида олтарског простора испуњен је сценом Вазнесења (Вьзнесенїє Хсво). Уз сцену Успења која је дата на супротном — западном — зиду наоса, ова композиција је по површини највећа од свих празничних представа. У централном делу приказана је Богородица (мр дѵ) у плавој хаљини и љубичастом мафориону. Лево и десно од ње је по један анђео. Обојица су у светлим одећама. Око њих су апостоли који у разнобојним хитонима и химатионима, узнемирених покрета и гестова посматрају чин вазнесења. У горњем делу је медаљон са Христом у ружичастој одећи, који придржавају два лебдећа анђела. Овај део сцене је јако настрадао.

Успење Богородице (... прѣтыє вцє), последња сцена из празничног циклуса, толико је оштећена да се једва може разазнати. Богородица уништеног лика, у зеленој хаљини и тамноцрвеном мафориону, испод којег је видљива зелена византијска капа, лежи на раскошно украшеном одру. Наспрам ње је Христос у жутом хитону и ружичастом химатиону, који прима душу мајке у виду детета повијеног у пелене. С једне и друге стране Христа су по један анђео, а изнад ше-



Цртеж III: Распоред живописа на западном зиду испоснице
(Цртеж Милана Ђокића, акад. сликара)

стокрили херувим. Апостоли са архијерејима мирно и достојанствено суделују у овом чину.

Сводне површине декорисане су разним видовима Исуса Христа, представама јеванђелиста и попрсјима пророка који су на следећи начин распоређени. У темену свода приказани су Исус Христос Емануил, Христос Пантократор и Христос Анђео Великог савета. Емануил је насликан на источном делу свода над олтарским простором у правоугаоном пољу, оивиченом црвеном бордуром. Сигниран са ємм.. х̃с но̃, одевен је у жути хитон и златноцрвени химатион. Постављен је фронтално, раширених руку. До њега је Пантократор (натпис уништен) дат у кружном медаљону, у тамноцрвеној и зеленој одећи. Десном руком благосиља, а у левој држи затворено јеванђеље. Широки обод медаљона намењен за исписивање уобичајеног текста (Псалми Давидови 102/19—21) остао је неиспуњен. На сваком углу насликан је по један херувим. Исус Христос као анђео великог савета (Ѥ҃ликаго сѣвѣта і҃с х̃с аггль) је најбоље очувана представа на темену свода. Фронтално постављен, у црвеном хитону и жутозлатном химатиону, благосиља обема рукама.

С једне и друге стране трију Христових персонификација насликано је по осам попрсја пророка. На северном делу сводне површине пророци се нижу овим редом од истока према западу:

Пророк Јона (Пр҃рькъ Іѡна) окренут полудесно са уздигнутом десном руком. Одевен у црвену доњу хаљину и смеђи огртач. У левој руци држи свитак на којем је читљив следећи текст: Ѣзапи̃х вь печали моей кь гв̃ вв̃ моемь.

Пророк Авакум (Пр҃рькъ Авакѹ̃), младолик у жутој хаљини и златном огртачу. У рукама му је свитак са делимично очуваним текстом: Гн̃ ѹслишах̃ слѣхъ твои.

Пророк Захарија (Пр҃рькъ Зар̃а) окренут према Авакуму, у зеленој хаљини и црвеном огртачу, држи свитак са текстом ове садржине: Видехъ сѣпь летешьжнѹщь зрело и лено.

Пророк Данил (Пр҃рькъ Данїл) насликан је у фронталном ставу, у зеленој хаљини и црвеном огртачу. Десном благосиља, а у левој држи свитак на којем се једва назире део текста који гласи: Видехъ ... тавш..

Пророк Језекиљ (Пр҃рькъ Језе...) у сивој хаљини и црвеном огртачу. Левом руком држи свитак на којем пише: Видехъ wдне смаго и ярочє сътворсть.

Пророк Јеремија (Пр҃рькъ Іеремї) обучен у светлозелену хаљину и плави огртач, оштећеног лика. Текст на свитку је највећим делом очуван: Сь Бъ нашь ине камени... в инь немѹ̃.



Цртеж IV: Распоред фресака на јужном зиду, делу сводне површине и олтарској апсиди

(Цртеж Милана Ђокића, акад. сликара)

Пророк Исаија (Прр҃къ Іса а) најбоље је очуван лик. Седокос старац, у црвеној хаљини и љубичастом огртачу, обраћа се овим речима: Се дв҃а ва чреве примїть и родить сн҃а и нарекꙋть име емꙋ Іс҃ (Матеј I/23).

Пророк Давид (Прр҃въ Двдъ) у црвеноплавој одећи са свитком чији је текст тешко читљив због оштећења: Възиде в҃ї вьва с.. икно...

На јужној страни од темена свода јако оштећена попрсја пророка распоређена су на овај начин:

Пророк Амос (?) (Прр҃къ Мо...) у жутоплавој и црвеној одећи држи свитак са потпуно читљивим текстом: И ꙋзрите животь вашъ висещь ірє҃ѡчима вашї.

Пророк Мојсије (Прр҃къ Мои...) одевен у љубичастозелену одећу. Десном благосиља а у левој држи свитак са делимично оштећеним текстом: Придете въ зидє҃мнатов... ив... б҃а наѡего.

Непознати пророк у смеђецрвеној и зеленој одећи, десном руком држи свитак чији је текст тешко читљив: Бвл҃ен в҃гь б҃... евь... посети и сьтври.

Пророк Малахија (... Малахїа) потпуно уништеног лика у црвенозеленој одећи. Текст на свитку је потпуно читљив и гласи: Кто се неїмать чюдити кто се неїмать дївити.

Непознати пророк (Прр҃къ...) у зеленољубичастој одећи, са једним делом оштећеног лика. Десном руком држи свитак следеће садржине: Ра҃дꙋисе зело да҃щи сїѡнова...

Пророк Јоил (Прр҃къ Їѡилъ) обучен у цинобер и љубичасту хаљину. Десном благосиља а у левој држи свитак са текстом који се делимично чита: И посн҃хизлею ѿ дх҃а моего на...

Пророк Соломон (... Соломон) одевен као и Давид у свечану царску одежду црвенозлатне боје са круном на глави украшеном драгим камењем и бисерним зрнцима. У левој руци му је свитак на којем су исписане следеће речи: Премꙋдрость сьзда себе храмь и ꙋтврьди стл҃пь седмь.

Непознати пророк у жутозеленој одећи, десном благосиља а у левој држи свитак са оштећеним текстом: ꙋ... (зми...) помазанїа.

Репертоар зидних слика у Доњој испосници св. Саве не одликује се богатством, јер је више него скромни простор наметао изузетно једноставну тематику. За разлику од храмова са већим и разуђенијим зидним површинама на којима су присутне фреско-декорације опширне тематике и сложених иконографских садржина, Доња испосница нам предочава живопис који се, поред сасвим упрошћених и сажетих иконографских решења, истиче пробраном и јасно изложеном садржином. Сем тога, изразито мали простор наметао је мајстору решења која се огледају у томе да је, на пример, неке представе стојећих фигура сводио у пропорције мање од природне величине. Поједине сцене

празника сликао је на површини од једва нешто више од 1,5 м², што је, наравно, зависило и од садржине тих сцена. Попрсја пророка на сводним површинама такође је представљао у величинама мањим од природних. Изузетак чине празничне композиције Успење Богородице и Вазнесење Христово које су, како је то већ наглашено, заузеле веома велике површине у односу на остале сцене.

Садржинска јасноћа у иконографском погледу и тематска пробраност сцена и личности није, чини нам се, условљена само скромношћу простора, већ и способношћу сликара да се у овако необичним и неповољним околностима изванредно добро снађе и да дâ доказа о свом зналачком иконографском приступу и осетљивости у избору тематског репертоара. Кад се томе још додају изразита уметничка обележја мајстора овог ансамбла, о чему ће бити речи, онда је сасвим јасно да се сусрећемо са занимљивим и драгоценим делом нашег зидног сликарства.

Непостојање ктиторске композиције, односно представе личности донатора, макар колико то било уобичајено за многе цркве, овде се не може потпуно објаснити тј. утврдити, имајући у виду чињеницу да је живопис управо уништен на простору где би она могла да се налази. Чак ако је она и постојала, то нам сада, будући да није очувана, не пружа никакву могућност да не само — можда — поузданије и ближе означимо околности у којима је овај живопис настао, него ни да га евентуално тачније хронолошки одредимо. Измиче нам тиме и прилика да о тематским и иконографским својствима заокруглимо и дефинишемо свој суд.

Веће тешкоће, бесумње, причињава непостојање натписа о живописању храма који би садржао уобичајене и одговарајуће податке. Они би у сваком случају бацили потпуније светло на проблем времена настанка фресака, њиховог ктитора, а можда и мајстора, чиме би кључна питања била решена. Остаје да се, у недостатку тих података, одговор на постављена питања тражи на основу стилских аналогија.

Избор типичних личности и сцена у тематском опредељењу и иконографска одређеност и прецизност не искључују, ипак, потребу да се учини осврт на неке важније појединости. Мада нема никаквих иконографских изузетака нити тематских неуобичајености, вредно је пажње указати на неке личности чије представе имају дубље значење. У поворци св. архијереја који се приклањају агнецу приказана су, поред Јована Златоустог, Василија и Григорија, и два, можда три српска архијереја: св. Сава, св. Арсеније пећки и вероватно св. Никодим (сигнатура није очувана). Св. Сава је личност која је од свих српских светитеља заједно са св. Симеоном — Стефаном Немањом, оснивачем српске државе, највише сликана у српским црквама после

обнове Пећке патријаршије[26], мада је то био случај и у ранијем раздобљу. Архиепископ Арсеније, наследник Савин, који је доста често сликан, нарочито после 1557. године[27], представљен је у испосници уз свог претходника. Сава, Арсеније и трећи архијерej су, у ствари, окренути према агнецу, али немају свитке са текстовима, већ затворене књиге у рукама. Представом Арсенија, односно наглашавањем његовог култа, Пећка патријаршија је, како то С. Петковић наводи[28], хтела да непосредније истакне своју легалну основу и каноничност свог постојања. Сликањем Саве и Арсенија уз најзаслужније црквене оце у Поклоњењу агнецу потенцирао се не само њихов лични углед већ и ауторитет српске цркве, чију су организацију поставили и њоме руководили. Чињеница да је Арсеније насликан 1568. године у Богородичиној цркви у Студеници, поред осталог, може да допринесе разјашњењу питања настанка живописа у испосници. Полазећи и од блиских стилских обележја којима се ова два ансамбла одликују, неће бити тешко да се одреди поузданије датовање фресака у испосници, без обзира на њихову тешку оштећеност и непостојање одговарајућих писаних података.

Изразита пострадалост овог живописа и оштећења готово свих сцена и ликова не допуштају потпуно поуздану стилску анализу. Захваљујући појединим прилично очуваним композицијама као што је, на пример, Улазак у Јерусалим и извесним мање оштећеним ликовима (пророци и архијереји) могуће је ипак утврдити нека најзначајнија иконографска и стилска обележја, без обзира на рестаураторске интервенције и ретуше које су на једном делу живописа изведене 1815. године.

Сликарство Доње испоснице, уопште узевши, показује у ликовном погледу висок квалитет за своје време. Коректан цртеж, са извесним мањим неспретностима у решавању покрета или детаља стопала и руку, извучен је мрком бојом, при чему је испољен изразит смисао за вешто обликовање. У цртачкој обради ликова спретним потезима мрке и кестењасте линије мајстор наглашава карактер тежећи да истицањем индивидуалних својстава обележи битне одлике лика, да би онда колористичким поступком, као основним сликарским прилазом, коначно дефинисао целину портрета, односно фигуре и композиције. Сликарски поступак при обради ликова је наглашено колористички.

[26] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 82.

[27] С. Петковић, нав. дело, 85; исти, Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи из 1642. године, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, 145—146.

[28] Зидно сликарство . . . , 86.

Да би се ова констатација потврдила, треба запазити да је при обради појединих ликова на мањем формату, особито у представи попрсја пророка, скоро потпуно занемарен цртеж као равноправан елемент ликовног изражавања. Он је, додуше, присутан као општи концепт обликовања контуралног значења, али све остале сликареве интервенције сведене су на колористички поступак. Смело би се рећи да основна снага мајстора ових фресака управо лежи у његовом смислу за колорит, мада су му и цртачке способности изразите. Оне се огледају у тачности цртежа, елеганцији и гипкости линија и у мекоћи потеза. Извесне неспретности, које су напред забележене, више су плод подређивања цртежа колориту и резултат непажње него евентуалног незнања или неспособности.

Сликар фресака у испосници поклања посебну пажњу обради инкарната. Површину лица он најпре превлачи сивомаслинастом бојом да би затим поједине делове лица прекрио зеленомаслинастим тоном. Да би осветлио одређене површине, он их превлачи бледим окером, а понекад кречном белом. Истакнуте делове лица, као што су чело, јагодице, нос и науснице, наглашава лаким потезима беле боје. Осенчења изводи тамнозеленим и кестењастим тоновима. На крају лик коначно обликује цртежом изведеним тамноцрвеним или кестењастим линијама. Браду и косу обрађује на тај начин што их најпре обоји тамнијим или светлијим окером, да би потом потезима беле или бледожуте боје нагласио праменове или увојке.

Веома пажљиво слика одећу, при чему особито долази до изражаја смисао за логично драпирање и лакоћа у извођењу набора. Понекад су борања слободније схваћена тако да се постиже утисак лепршаве усковитланости. Једноставним и упрошћеним колористичким односима, комбинованим са племенитим и лаким цртачким поступцима, сликар је у обради драперија постизао изванредно пиктурална решења која понекад превазилазе сликарске домете у остварењу деликатнијих и сложенијих задатака у области композиције, обради ликова и позадине.

Позадина стојећих фигура обрађена је троделно. У доњем делу површина је дата бојом тла (тамносмеђа-љубичаста), у средњем зеленом а у горњем делу плавом. Ореоли су доста наглашени; обојени су жутим окером. Оивичени су танким црвеним и белим рубовима. Слова сигнатура и натписа изведена су врло правилно и читко. Лепота исписаних текстова на чистом словено-српском језику у складу је са истакнутим ликовним вредностима живописа.

Архитектури у позању сцена, која је значајни композициони елемент, дато је запажено место. Разноликог облика и нацрта, грађевине су постављене тако да не само затварају позадину композиције као

декор, већ имају изразитију улогу у општем садржају и поруци сцене. Фасаде на којима преовлађују љубичасти и ружичасти тонови декорисане су спиралним и другим орнаментима, а на фасади једне грађевине односно јерусалимског зида у сцени Уласка у Јерусалим насликана је антропоморфна представа као украсни елемент.

Веома су карактеристично сликани пејзажи у оквиру појединих сцена. У првом плану доминира таласасто тло, а у другом стеновита брда са срцоликим и призматичним зарубима и заравњењима. Богата вегетација са жбуњем бокорастог облика представљена је у простору, и то као акценти који оживљавају амбијент и дају му димензију мекоће и племенитости. Уопште, сликар ових фресака нарочито инсистира на осадржавању амбијента, уносећи у њега све оне елементе који га оживотворавају и доприносе сугестивности сцене.

Драгоцена врлина овог мајстора састоји се у томе што је пре свега на малом и скученом простору успео да убедљиво и снажно представи пробрани тематски и иконографски садржај, при чему су особито дошли до изражаја ликовни квалитети. Својом минијатурношћу простор је очигледно био непогодан за сликарев размах. Познато је да су фреско-сликари у историји нашег зидног сликарства, углавном, запажене и изузетне домете достизали управо на великим зидним површинама. Сликарство Доње испоснице, напротив, уверава нас да по величини ограничени простори нису разлог за просечне ликовне вредности, и да нису битни за аутентичног ствараоца. Неизбежно је било да су необично мале зидне површине утицале на поједностављивање и упрошћавање композиција и на сажимање тематског репертоара, али је истовремено очигледно да то није имало одраза на сликарске вредности ансамбла. Штавише, има се утисак да је непознати мајстор фресака у испосници, свесрдно забављен и удубљен у карактер ограничености простора, успео да у његове оквире унесе управо оно што је било најцелисходније и најнадахнутије, како у иконографском тако и у стилском погледу. Уочљива је још једна позитивна особина овог сликара. Он је, наиме, сасвим једноставним изражајним средствима успео да оствари занимљива и добра ликовна решења. Руковођен омеђеношћу простора као чињеницом, требало је очекивати да већину празничних сцена сведе на изузетно мали број личности, да радњу до краја упрости и да занемари обраду позадине односно амбијента. Такође се могло претпоставити да уместо помне и зналачке обраде ликова која је ишла до индивидуализације, прихвати сасвим схематична решења која би са лакоћом, занатском спретношћу, могла бити дефинисана. Међутим, он је, свестан својих способности, простудирано и даровито, друкчије схватио проблем. Спознавши околности које му је постојећи, сасвим скучени, простор нудио и обезбеђивао, он је,

као искусан сликар, учинио напор којим је све ове противречности на изванредан начин решио. Остао је, наиме, при том доследан и себи и свом сликарском поступку и схватању, без обзира на неповољности простора. Да би се ова доследност боље објаснила треба уочити следеће. Када је сликајући сцене био суочен ограниченошћу простора, он није ни на који начин занемарио тежњу да се и у оваквим условима искаже као обдарен сликар. Једноставно, он се простору није прилагођавао на штету јасноће и прегледности иконографске садржине и уметничких квалитета, већ је испољио настојање да се тим прилагођавањем и уклапањем задрже све његове битне особености уметничког изражавања. Он није због скучености простора грубо елиминисао фигуре нити је композиције строго упрошћавао, али зато није ни тежио наранији оним сценама које је постављао у далеко веће просторе. Он је приликом компоновања сцена вешто сједињавао рационално и емотивно, не западајући у манир иконописне минуциозности и тврдоће, који је често својствен просечним мајсторима када сликају фреске на малим зидним површинама. Његове декорације имају толико мекоће и лепршавости, а истовремено и доказа за сигурну ослоњеност на наше најбоље традиције зидног сликарства, да се могу сматрати једном од најлепших појава свог времена.

Полазећи од напред изложених особености ових фресака, може се без тешкоћа утврдити да је њихов аутор обучаван у некој врло доброј и угледној сликарској радионици. Његова широка и сигурна сликарска знања и способности у знатној мери одударају од оскудних и сасвим просечних знања многих савременика. По ономе што се на основу јако настрадалих и оштећених сцена и ликова могло уочити, извесно је да ни у ком погледу није западао у грубље грешке. Цртачка коректност сасвим је у складу са наглашеним колористичким осећањем и са смислом за хармоничне пропорције и односе. Богатство колористичке скале у којој особито доминирају црвена, зелена, љубичаста, плава и окер боја, подједнако је брижљиво заступљено како у сликању личности у првом плану тако и у обради ликова и објеката у позадини. Занимљиво је да је понекад сликајући групе личности у позадини испољавао изразито колористички поступак, при чему је успевао да оствари праве портретне студије, лишене тврдоће и крутости. Баш у оваквим приликама највише су дошле до изражаја мајсторове колористичке склоности, спретност и лакоћа сликарског поступка, ослобођеног крутих цртачких схема.

Тешкоће око датовања живописа и утврђивања припадности његовог мајстора одговарајућој радионици произилазе пре свега из чињенице што немамо никаквих писаних података на основу којих бисмо могли да донесемо неке чвршће закључке. Међутим, постоје изве-

сне околности које ове проблеме решавају на доста једноставан начин. Према стилским и иконографским одликама ове фреске су несумњиво настале у XVI веку, и то после обнове Пећке патријаршије, када су, стварањем повољнијих политичких и економских прилика, саздана драгоцена дела у области српског зидног сликарства за време турске владавине. Ако чак свесно изгубимо из вида нека конкретнија обележја ових фресака која ближе одређују порекло њиховог аутора, њихов општи карактер, иконографска и стилска одличја и изразити ликовни квалитети сасвим сигурно упућују на тврђење да време њиховог настанка можемо тражити само у раздобљу нове српске уметничке ренесансе после 1557. године. Има, међутим, оправданих разлога да се не задовољимо само овим тврђењем које је, чини нам се, неоспорно. Ти разлози садржани су у још неким поузданим знацима и чињеницама које проблем порекла овог живописа, односно његовог мајстора, шире осветљавају.

Из описа иконографских и стилских карактеристика ових фресака као и из приложених фотоса и цртежа осетљивом знаоцу наших уметничких токова и појава и упућеном истраживачу зидног сликарства XVI и XVII века уопште неће бити тешко да установи блискост овог живописа са делима оних мајстора који су припадали Пећкој сликарској радионици XVI века[29]. Основна обележја као што су: сличност предложака, тачност цртежа, колористичко богатство, начин сликања инкарната и одеће, обрада позадине и пејзажа и смисао за колористичке хармоније — углавном су заједничка за фреске у испосници с једне, и живопис у Пећкој припрати (1561), Милешеви (пре 1568), Студеници (1568), припрати Грачанице (1570), Николи Дабарском (1571) и Ломници (око 1580)[30], с друге стране. Постоје, наравно, и извесне разлике, али оне су ипак незнатне у односу на одлике које преовлађују као заједничке црте. Карактеристично је то да се на маленим и сасвим ограниченим површинама испоснице доследно понављају иконографски обрасци који се срећу на далеко већим просторима Студенице или Пећке припрате, на пример[31]. Што се тиче стилских

---

[29] Иако је и раније било успешних или мање успелих покушаја око утврђивања особености пећког уметничког круга, најпотпунију и најпрегледнију студију о раду и уметничким одликама Пећке сликарске радионице XVI века дао је С. Петковић у својој већ цитираној књизи, стр. 119—137.

[30] О учешћу сликара Лонгина у изради зидне декорације у Пећи, Студеници, Милешеви и Грачаници било је више претпоставки и мишљења, док је осликавање једног дела зидних површина цркве у Ломници 1580. г. поуздано приписано Лонгину. Види: С. Петковић, Време настанка и мајстори зидне декорације у Ломници, Зборник за ликовне уметности, 1, Нови Сад 1965, 161—175; А. Сковран, Лонгинове иконе и фреске у манастиру Ломници, Наше старине IX, Сарајево 1964, 13—42, и З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, 175—188.

[31] Готово су подударне по својој садржини сцена Уласка у Јерусалим из испоснице и иста сцена у Студеници, насликана на неупоредиво већој површини.

особина, и оне су толико упадљиве по свом заједништву да никако не може бити двоумљења око тврђења да су у питању мајстори из истог уметничког круга, у овом случају из Пећке сликарске радионице. Дужни смо да укажемо и на неке разлике.

Док се, рецимо, у Студеници па и у Пећи поред имена појединих представљених светитеља могу срести лигатуре дужих облика стьи дотле су у испосници све исписане у краћем облику[32]. Даље, природа простора је налагала да се у испосници неке сцене сликају сажетије и упрошћеније него у Студеници и Пећи, мада никада не на штету јасноће и прегледности садржаја. И, најзад, у испосници наилазимо на ликове који су сликани са израженијом мускулатуром физиономија, са мање овалним а више угластим облицима лица, премда је обрада инкарната истоветна са инкарнатом лица представљених у Студеници. Овоме треба додати и онај достојанствени мир и монументалност студеничких фресака, који нису у знатнијој мери својствени живопису у испосници. Он је у том погледу нешто скромнији, али са уочљивом нотом динамизма и изражајности.

Кад смо већ утврдили недвосмислену припадност мајстора фресака у испосници Пећкој сликарској школи, односно његову упадљиву блискост овом уметничком кругу, сасвим смо близу одговора на питање: када је настао овај живопис? У хронолошком распону од две деценије — тачније од 1561—1580. године — може се са сигурношћу пратити рад пећких мајстора, међу којима су једино два уметника по имену позната, а то су Андреја и Лонгин[33]. Њихова делатност утврђена је у већим споменичким целинама, чији је уметнички инвентар углавном већ одавно познат и највећим делом публикован. Али, чини нам се, њихов опус не можемо нити смемо сводити само у оквире њихових до сада познатих остварења. О томе, како видимо, најбоље сведочи сликарство Доње Савине испоснице[34]. Доста је једноставно, имајући у виду досадашња научна сазнања о пећким мајсторима XVI века, да настанак фресака у испосници омеђимо 1561. и 1580. годином — дакле временским распоном у којем су настале најраније и најкасније фреске овог уметничког круга. Тиме, по објективним критичним

---

[32] С. Петковић је добро уочио присуство дужег облика лигатура на фрескама цркве св. Арханђела у Црној Реци (Зидно сликарство, 123), али то није једини елемент који указује на очигледну блискост овог живописа са фрескама пећких мајстора. После чишћења и конзервације фресака у Црној Реци постало је сасвим јасно да је веома тешко ове мајсторе издвојити из круга пећких мајстора, о чему ће бити речи посебном приликом.

[33] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, САН посебна издања CCXXXVI, књ. 3, Београд 1955, 91, 73 и 77; С. Петковић, нав дело, 120—122.

[34] Вероватно да је сасвим могуће открити још неке фреско-целине чији су аутори пећки мајстори, а које би могле да помере, односно прошире досада познати временски оквир њиховог рада од двадесетак година.

мерилима, не бисмо ништа погрешили. Па ипак, има основа за покушај да ближе одредимо време декорисања зидних површина испоснице. Утврђено је на основу новооткривеног натписа да су у Богородичиној цркви у Студеници, и то у унутрашњој припрати и западном делу наоса, сликане фреске 1568. године за време „смерьннаго ігоумена Сумеѡна їермонаха сь братїею“ [35]. Такође је сасвим меродавно установљено да су те фреске радили пећки мајстори[36]. Имајући у виду чињеницу да су Савине испоснице одувек биле у саставу студеничког братства и предмет његове непосредне бриге, сасвим је природно помислити да је игуман Симеон својим амбициозним планом обнове манастира из 1568. године обухватио и сличне интервенције на једној и другој испосници[37]. У склопу тих захвата свакако треба подразумевати и живописање унутрашњости Горње и Доње испоснице. Када је већ, наиме, у матичној студеничкој Богородичној цркви игуман Симеон 1568. године ангажовао скупину најугледнијих сликара, веома је логично помишљати да је овом ктитору било стало да тај ангажман прошири и на осликавање зидних површина обе испоснице као значајних култних средишта, везаних за име првог студеничког игумана — св. Саве. Све индиције, па и докази, у погледу иконографског и стилског јединства, упућују на закључак да је он ту замисао и остварио. Према томе, произилази да су фреске Горње и Доње испоснице[38] највероватније дело мајстора који су 1568. године у Богородичиној цркви обавили велики посао достојан својих непревазиђених претходника из XIII века. Да ли су они најпре радили у Студеници па онда у Доњој и Горњој испосници, или обратно, што је, можда, мање прихватљиво као претпоставка, остаје сасвим небитно питање. Далеко је, свакако, значајније као могућност да су све три фреско-целине творевине пећких мајстора и то једне те исте групе која је у свом времену означила обновљени узлет српске уметности.

Фреске Доње испоснице одликују се стилским јединством, што баш није случај ни у Студеници ни у припрати Пећке патријаршије. Да ли у томе треба тражити могућност за закључак да је овај живо-

---

[35] С. Мандић, Откривање и конзервација фресака у Студеници, Саопштења, I, Београд 1956, 39.

[36] С. Петковић, нав. дело, 122—126.

[37] Пратећи догађаје из прошлости манастира Студенице и обе испоснице, може се уочити да су у неколико случајева интервенције на обнови манастира Студенице биле временски подударне, или сасвим по годинама блиске, са сличним захватима на Горњој и Доњој испосници, што је, несумњиво, доказ да је судбина и једне и друге испоснице најчешће бивала у рукама студеничког братства, уколико нису биле у питању околности ван његове моћи.

[38] Треба нагласити да је од фреско-ансамбла Горње испоснице очуван само средишни део сцене Успења Богородичиног, који је у стилском погледу потпуно истоветан са фрескама у Доњој испосници.

пис дело једног мајстора[39]? Није, мислимо, далеко од истине да је заиста у питању само један зограф. То се, поред непобитне стилске уједначености и очитог ликовног јединства, може објаснити и околношћу да је посао на овако по величини ограниченим површинама био сасвим скроман залогај за даровитог и способног мајстора, какав је био овај анонимни сликар[40].

Иако су у групи мајстора Пећке сликарске школе по имену позната само двојица, има доста разлога за веровање да се она састојала од више сликара. Упркос томе, пада у очи чињеница да су они били врло компактна и уједначена група. То је скупина обдарених и солидних живописаца која се с временом очигледно развила у позитивном смислу речи. Неоправдано би било, услед непознавања самосвојних одлика ове скупине, тражити личност која је сликала Доњу испосницу. Још је мање оправдано не одолети — иначе примамљивој и олако прихватаној — тежњи приписивања овог сликарства Лонгину, за што би, морамо признати, имало извесног разлога[41]. Лонгиново учешће у раду групе приликом сликања Пећке припрате и Студенице још није тако тачно сагледано нити објашњено да бисмо могли на основу тога да имамо ослонац за претпоставку о његовом сликању у Доњој испосници. Уосталом, до сада познато само једно његово дело у области зидног сликарства даје премало доказа за веровање у такву могућност. Довољно је, на крају, само указати на то да је творац фресака у Доњој, а вероватно и Горњој испосници, био личност која је својим стваралаштвом достојно представљала пећку скупину мајстора.

Фреске Доње испоснице свим својим вредностима и недостацима пружају нов прилог потпунијем сагледавању уметничких токова XVI века у Србији. Сазнања о њима употпуњују нашу представу о делатности Пећке сликарске школе као драгоцене појаве у културној и уметничкој прошлости нашег народа[42].

---

[39] Кад се има у виду да је остатак живописа у Горњој испосници стилски упадљиво истоветан са фрескама у Доњој испосници, онда се не може одбацити помисао да је, можда, један те исти мајстор радио на осликавању унутрашњости обеју испосница.

[40] Минијатурне зидне површине прескромне Горње испоснице, мање грађевине од Доње испоснице, могле су да буду као додатак радној норми једног сликара у току сезоне.

[41] Рајко Николић је склон да готово све највредније целине фреско-сликарства 60-тих и 70-тих година XVI века у Србији припише зографу Лонгину, чинећи то, са извесном резервом, и са живописом Доње испоснице. Упореди: Чување и одржавање зидних слика, Београд 1968, 16 и 27.

[42] Драгоцене сугестије око допуне чланка дао ми је с колегијалном љубазношћу др Сретен Петковић, на чему му се топло захваљујем.

LES FRESQUES DE L'ERMITAGE INFÉRIEUR DE ST. SAVA PRÈS DE STUDENICA

RADOMIR STANIĆ

Dans les environs du monastère de Studenica se trouve un assez grand nombre d'églises de diverses époques dont la majorité est actuellement en ruines. Parmi celles qui jusqu'à nos jours ont été conservées en entier, l'on remarque plus particulièrement l'Ermitage inférieur de St. Sava consacré au Suaire de Notre Dame, à une dixaine de kilomètres du monastère.

On ne possède pas de données certaines sur le passé de ce monument. On ne possède pas non plus de document certifiant qu'il eût été fondé par St. Sava, quoiqu'on mentionne ce saint comme son donateur dès le XVIIe siècle. Selon toute apparence l'ermitage fut construit du temps où St. Sava était archimandrite de Studenica, et »construisit d'autres saintes églises en un grand nombre de hauts lieux« — comme nous le dit son biographe Domintijan (Domitien). Ce fut certainement entre 1208 et 1217.

Quoi qu'il fut construit dans un endroit abrité et difficilement abordable, l'ermitage fut pillé et saccagé à plusieurs reprises pendant l'occupation turque. Ses malheurs étaient reliés étroitements à ceux du monastère Studenica. De même toutes les fois que l'on entreprenait de restaurer le monastère de Studenica, l'ermitage bénéficiait aussi des interventions des restaurateurs. Des inscriptions conservées sur la paroi extérieure du mur occidental nous informent que des restaurations sérieuses de l'ermitage avaient été effectuées en 1815 et 1849.

La peinture murale datant de la construction de ce petit édifice très simple à une seule nef n'a pas été conservée. Elle fut probablement détruite lors d'une des nombreuses attaques turques pendant laquelle l'ermitage subit de grands donmages.

Les fresques qui s'y trouvent actuellement datent d'après la restauration de la patriarchie de Pecs, lorsque l'ermitage fut radicalement réparé. Les fresques sont gravement endommagées. De tout l'ensemble, à peine la moitié subsiste. Une partie de cette peinture murale fut arbitrairement restaurée en 1815 par le peintre Aleksije Lazović.

La répartition iconographique est adaptée aux surfaces disponibles. Le répertoire de la peinture murale est très modeste, étant donné que les petites surfaces imposaient des sujets très simples. La clarté de la teneur iconographique et la disposition évidente des sujets sont les qualités foncières de la peinture murale de l'ermitage. Dans la zone inférieure du naos se trouvent les figures en pied de divers saints et dans l'autel la Vision de St. Pierre d'Alexandrie, l'adoration de l'Agneau, et la Vierge plus large que les Cieux. La seconde zone est remplie de fresques représentant les grandes fêtes. Parmi celles-ci les fresques suivantes sont conservées en partie: L'Annonciation, la Résurrection de Lazare, la Crucifixion, la Résurrection du Christ, l'Ascension, et la Dormition de la Vierge. La scène la mieux conservée est l'entrée à Jérusalem. Les surfaces voûtées sont couvertes par la peinture des bustes de seize prophètes et par des personnifications du Christ.

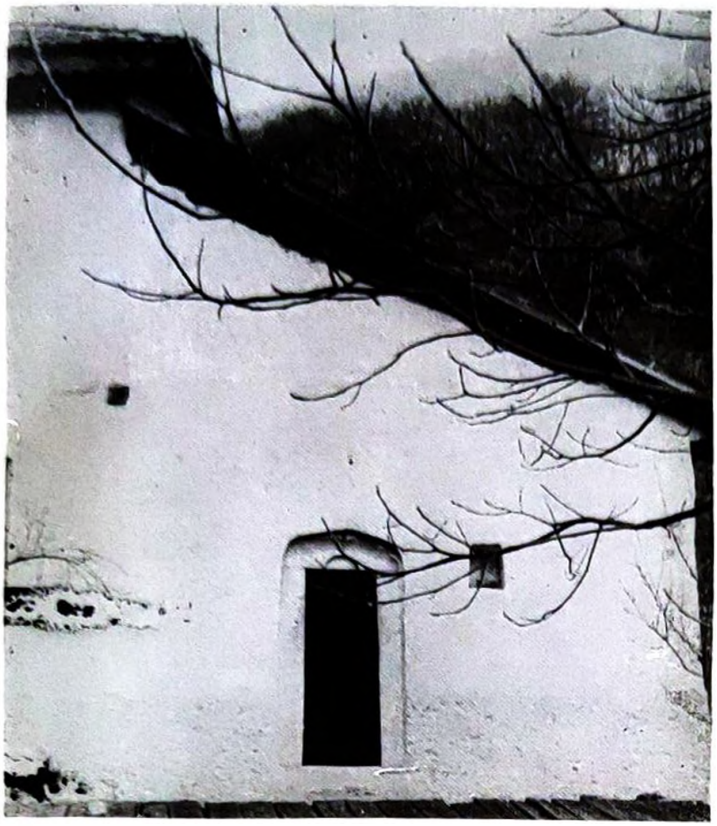
Les fresques de l'ermitage inférieur, au point de vue de leur peinture font preuve d'une qualité exceptionnelle à cette époque. Le maître inconnu ne possédait pas seulement une main habile au dessin, mais aussi un sentiment évident de la couleur et du talent. Par la manière dont il compose ses scènes,

traite la carnation des visages, établit l'arrière plan, et tout particulièrement, manie les couleurs, ce peintre est très proche des maîtres de l'atelier de peinture de Pecs, datant du XVIe siècle.

Tout en n'ayant aucune donnée écrite (même l'inscription relatant la date de l'exécution de la peinture murale de l'ermitage a été détruite), nous pouvons, — en nous basant sur des analogies de style et d'iconographie, qui la rapproche de la peinture murale de l'Eglise de La Vierge à Studenica et de celle du narthex de la Patriarchie de Pecs comme aussi d'autres fresques peintes par les maîtres de Pecs, — constater que le maître de la peinture murale de l'ermitage faisait sans aucun doute partie de ce cercle d'artistes. Les fresques de l'Ermitage, par leurs caractéristiques de style et d'iconographie se rapprochent le plus des fresques de la partie occidentale du naos et du narthex intérieur de l'église de la Vierge à Studenica, dont les auteurs faisaient partie de l'école de Pecs. On sait d'autre part que, selon l'inscription conservée, les fresques de Studenica ont été peintes en 1568.

Si nous tenons compte des spécificités de style et d'iconographie qui sont communes à la peinture murale de Studenica d'une part et à celle de l'Ermitage inférieur d'autre part, l'hypothèse que la peinture murale de l'ermitage inférieur fut conçue à la même époque, c'est à dire aux environs de 1568, et que son auteur avait été formé à l'école de Pecs, est tout à fait valable. Il était, sans aucun doute un artiste de talent et s'était fait remarquer par sa participation à la décoration murale des grandes surfaces de l'Eglise de La Vierge à Studenica.

La peinture murale de l'Ermitage inférieur de St. Sava nous permet de mieux connaître l'oeuvre des maîtres du cercle artistique qui, au XVIe siècle s'était formé à Pecs, marquant une vraie renaissance dans la peinture murale en Serbie sous la domination ottomane.



Сл. 1. Доња испосница св. Саве — изглед са запада



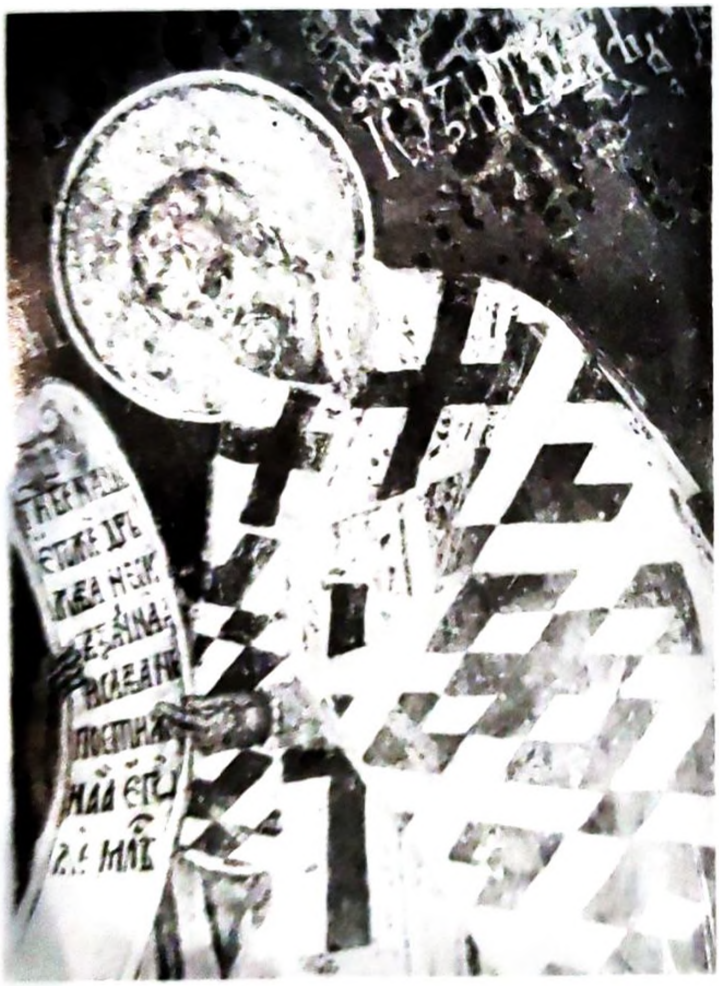
Сл. 2. Св. Јевтимије и св. Георгије



Сл. 3. Арсеније пећки и св. Сава (ретуширани 1815. г.)



Сл. 4. Св. Сава (ретуширан 1815. године)



Сл. 5. Св. Јован Златоусти



Сл. 6. Св. Јован Златоусти (детаљ)



Сл. 7. Св. Григорије



Сл. 8. Св. Василије



Сл. 9. Христово распеће (детаљ)



Сл. 10. Богородица са Христом



Сл. 11. Христово васкрсење (детаљ)



Сл. 12. Улазак у Јерусалим



Сл. 14. Пророк Исаија

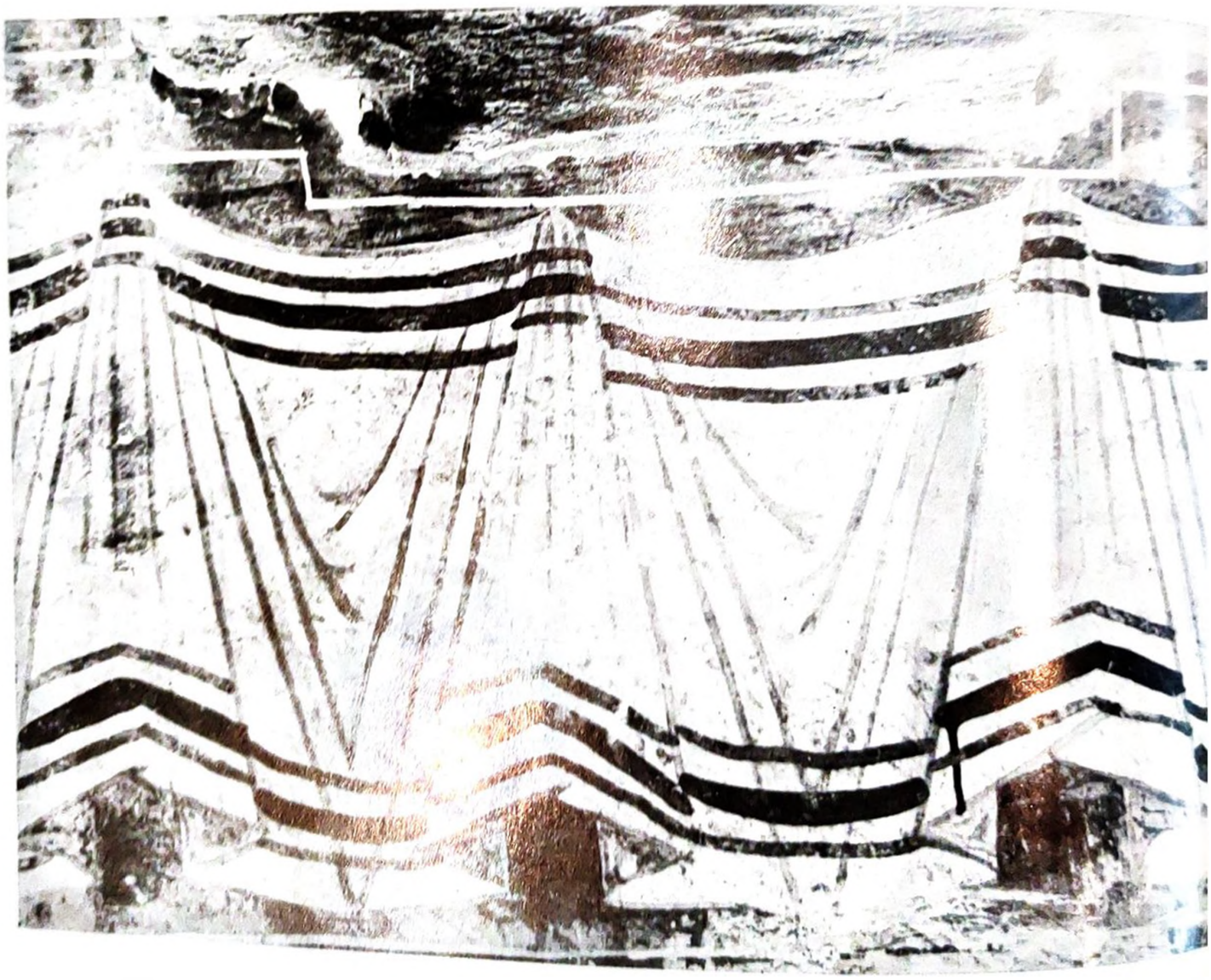


Сл. 13. Пророк Соломон



Сл. 15. Пророк Јона

Сл. 16. Драперија у соклу олтарског простора



Радмила Михаиловић

Топографски пејзаж српске уметности XVIII века као политички аргументат



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Амблематски сачињене ведуте са архитектуром српских манастира, део особеног рода старог европског пејзажа, открише су нам свој основни слој[1]: нечулне и симболичне пасаже неегзактне, сачињене природе класицистичких извора. Познато је да је осамостаљивање оваквог пејзажа у XVI веку дало полета уметничкој машти; утицало је и на начин посматрања ствари и природе. И на успостављање нових односа: за човека зреле ренесансе жива природа и објекти у њој носе одређено значење[2] и покрећу мисао. Concetto одређује слику природе која повратно делује на човека. Већ око 1500. године одустало се од тражења буквалне истине у панорамском приказивању предела. У илустрованим делима неких старих сликара неизмењени, пригодни клишеи — „mental stereotypes" — служе представљању два или више градских видика[3]. Разлог је, дакако, у претпостављању „особене функције", тј. идеје пејзажа[4], естетско-експресионистичким снагама уметности.

Идејно вођен уметничком теоријом Италије, овакав је предео схваћен као врт „са пејзажном организацијом". Корени су му у антици. У трактату Lomazzo-a налазе истраживачи (E. H. Gombrich) сигурне трагове Плинијевих описа пејзажа[5] и основу за даљи развој жанра. Филозофско схватање башта средњовековних манастира носи даље кроз уметност трајни белег унутрашњег живота предела. У касном

[1] Радмила Михаиловић, О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века, Зборник за ликовне уметности 4, Матица српска, Нови Сад 1968, 193—209.

[2] Heinrich Gerhard Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969, 15.

[3] Упор. гравиру манастира Хопово из 1756. и манастира Ораховице из 1764. и гравире Wolgemut-a: дрворезе за Schedel-ову Нирнбершку хронику из 1493, cfr. E. H. Gombrich, Truth and Stereotype, Art and Illusion, London (fourth edition) 1972, 60.

[4] E. H. Gombrich, нав. дело, 59—62.

[5] Jan Bialostocki, Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei, Europäische Landschaftsmalerei 1550—1650, Dresden 1972, 14.

чинквеченту пејзаж је, по превасходству, заснован на култури талијанског предела са архитектуром: формиран је синтезом магичног и реалног „на начин карактеристичан за симболично стваралаштво"[6]. Тада је „карактер врта исход споја пејзажа, грађевине и градине", са уступцима архитектури[7], и мирењем комплексних састојака. Занимљиво је при томе место архитектуре; њен значај у манирстичком виђењу природе ослања се на теорију водећих писаца. Интелектуализам Zuccaro-јевих теоретских погледа на сажимање архитектуре и природе даје основни тон тумачењу грађевина у читавом чинквеченту. Оне се интерпретирају у вези са „esame degli attributi di conoscienza cui l'artista del XVI tende tramite il proprio intervento di manipolazione, deformazione o trasformazione" ...[8]. То се не односи само на напуштање класичне форме већ, првенствено, на садржај слике. Теорија чинквеченто — по мишљењу Weise-a и Panofsky-ог — допушта „метаморфозу архитектуре у природу, и обрнуто", да би слику природе учинила отвореном, слободном за продор идеја[9]: декоративних, дидактичких ... ироничних. С друге стране, у истом периоду европске уметности, „идеализиран врт отелотворује хармонију између града и дивљине, разума и ирационалних снага, и на тај начин даје оквир за решавање конфликтних проблема"[10].

Амблематски закони креирања предела створили су, тако, могућност ширих идејних интервенција. Поспешили су и исказивање *политичких аргумената* увучених у кончетистичко језгро затворене теме. Ренесансна и барокна амблематика нису искључиве и не односе се само на основна питања религије и моралног васпитања. Излазе из етичких оквира — и да би управљале људским наравима и користиле његовом понашању — баве се питањима друштва и државе[11]. Указано је на односе амблематике и нових схватања пејзажа у холандској уметности. На утицај оних амблематских књига које одликују мудрост и мисаоност[12], те су делотворне на дух и на око.

Напомена преважне чињенице: о постојању социјално-политичких одсева у пејзажном појасу српске графике XVIII века остала је,

---

[6] Manfredo Tafuri, Il mito naturalistico nell'architettura del' 500, L'Arte 1 (1968), 7, 8.

[7] Hans Pfann, Garten und Park in Darstellungen aus sechs Jahrhunderten, Wien 1964 (Каталог изложбе у Akademie der bildenden Künste).

[8] M. Tafuri, нав. дело, 27.

[9] Исти, 7, 8, 26, 27.

[10] Paul Piehler, The Visionary Landscape, A Study in Medieval Allegory, London 1971, 99.

[11] August Buck, Renaissance und Barock. Die Emblematik. Zwei Essays, Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft, Frankfurt am Main 1971, 46.

[12] Ernst Friedrich von Monroy, Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560—1630, Utrecht 1964, 57.

у раду О. Недић[13], без исцрпније анализе и доречених докумената. Указано је, наиме, на утилитарне законе организовања графичког листа састављеног из представе-иконе пројектоване према фиктивној слици природе и архитектуре. У тим односима наслућене су дезинтегрисане снаге довољно јаке да се допусти ригорозна стилизација дâта у циљу служења целини и неговању идеја[14].

Овакво стање у српској графици настало је, свакако, у вези са политиком српске цркве у XVIII веку. Њен духовни и световни утицај одредио је иконографске границе темама ... и „туторски назор клира над чином стварања и стваралоцима"[15]. Културна политика наставља неговање култа националних великана и истицања легитимних права, световних и духовних, подређујући уметничко, па и морално, политичкој врлини. Непосусталу политичку будност показују они образовани духови водећег клира чија имена читамо у дну гравира управо у временима непоколебљивих настојања око политичко-црквених признања. Тада наше гравире најдоследније откривају амблематске густине засићене и напорима за политичким престижом. И натписима, органским деловима имажерија, оне се — сходно европским етичко-политичким симболима и „импрезама" XVI и XVII века — ангажују за предмет објашњаван и сликом. У европској амблематици слово је то темељима у богословском образовању, али енергично изговорено и непосредно упућено. Наводи, у маргинама, пасусе из Св. писма или црквених писаца: места тражена са политичком промућурношћу. Предочавају се биране речи Генезе ... „И да би вам се продужили дани у земљи, за коју се закле Господ оцима вашим да ће је дати њима и сјемену њихову, земљу у којој тече млијеко и мед" (Књ. постања 11, 9), или старозаветних пророка ... „Али ко се у ме узда, наслиједиће земљу и добиће свету гору моју" (Исаија 57, 13), и „Видим путове његове, водићу га и даћу опет утјеху њему и његовијем који туже" (Исаија 57, 18). Настављањем навођења из Књиге проповедника, Псалама итд. створена је суптилна пратња гравираним представама: ведути схваћеној као пејзаж која, у духу маниристичких навика, стоји на рубу стварног и симболичног. Под њом, као мисаони извод, текст амблематичара сажима тематику латинском девизом и мотом[16].

---

[13] Оливера Недић, Графичке представе српских манастира као изворни подаци при конзерваторско-реставраторским радовима, Зборник заштите споменика културе IX, Београд 1958, 18.

[14] О. Недић, нав. дело, 18, 33.

[15] Мита Костић, Сликарски занат код Срба у 18 веку, Гласник Историског друштва у Новом Саду III, 1930, 43, 46.

[16] Isselburg Peter, Emblemata Politica in aula magna Curiae Noribergensis depicta..., Nuremberg 1640, Embl. 17, Hoc foedere tuti. — Мото на латинском и немачком језику, уз гравиру аутора.

У таквом оквиру, манастирска имања — чак да су топографске одреднице а не тек капсуле херметичких мисаоних стања — морала би се разумети и као отисак настављене историје.

Политички слој који откривамо у кончетистичкој слици природе на листовима српске графике XVIII века искоришћаван је искусно много раније. У уметничкој култури чинквећента култ вила и вртова одражава „costumi" и идеале земљишног племства; особито у Тоскани где су нобили — за разлику од класично-филозофски настројених Венецијанаца — одређено поседнички расположени[17]. Ренесансна уметност негује „урбанистичку мисао" претопљену у фикцију; она је тада „liée à la demeure plus qu'à aucune autre époque"[18]. У васцелом XVI веку станиште добија нарочито значење[19]: одраз је превасходно политичких хтења. Топографске ведуте у фреско декорацији талијанских вила и палата приказивале су „специфичне локалитете", панорамске описе поседа наручилаца, са жељом да се постигне снажан утисак о земљишној моћи њиховој. При томе се ишло за сигурним „политичким нивоом", наглашеној свести о власништву, световној и религиозној моћи и наклоности судбине, чему је служила створена схема декора[20]. Примери се, разуме се, могу наћи и у класичној струји венецијанског пејзажа, иако у њему дуго живи пасторални тон и алегоријски апарат. У књижевности, у делима Sannazaro-a и у уметности Венеције ослоњеној на теоријске закључке Dolce-овог Dialogo della Pittura (Venezia 1565), еклога је била „маска за политичке идеје"[21]. У стилистичким и спекулативним оквирима маниризма, када су теоретска правила омогућила многострукост смисаоних ознака[22], у фарнезијанским вилама, на пример, натукнуте су исте идеје кроз материјал који говори о поседима, територијалној сили и правима у оквиру папске државе. Наглашена самосвест и воља власника, јасно је, води и намере патрона српске уметности када се они, у XVIII веку, јављају као наручиоци гравираних листова. Бакрорези се тада баве обрадом предела и архитектуре нестварне суштине, али податне — управо уоп-

---

[17] Piero Bargellini, Belvedere, Panorama storico dell'arte, L'Arte del Cinquecento, Firenze 1962, 283, 284, 298.

[18] André Chastel, La crise de la Renaissance 1520—1600, Genève 1968, 173, 183.

[19] Исто.

[20] A. Chastel, нав. дело, 183, 184; Loren W. Partridge, The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, Part II, The Art Bulletin, Vol. LIV, number 1, march 1972, 50.

[21] E. Titze-Conrat, Titian as a Landscape Painter, Gazette des Beaux-Arts, Tome XLX, janvier 1955, 13—19.

[22] E. H. Gombrich, Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting, Gazette des Beaux-Arts, Tome XLI, mai—juin 1953, 335—360; иста студија понова штампана у: E. H. Gombrich, Norm and Form, Studies in the Art of Renaissance, London and New York 1971, 107—121; S. J. Freedberg, Observations on the Painting of the Maniera, The Art Bulletin, Vol. XLVII, number two, june 1965, 194.

штеним и сањалачким својим својствима — хотимичном исказивању наумљених планова. Идејно, њихова унутрашња структура почива на дуго негованом хуманистичком идеалу величине и части. На тим је основама, од кватроћентистичких дана, грађена иконографија заслуга, поштовања и почасног церемонијала лаичког и еклезијастичког света. Везан и за мотив архитектуре овај поступак, у сликаним делима, истиче углед и племенито достојанство опречно опором тону ране ренесансе[23], али сагласно интелектуалној ширини и стилској самовољи касних времена.

Историја казује да је код нас, у XVIII веку, „религиозно и национално подударно" (Никола Радојчић). На челу народа, српско свештенство у Војводини држи поред духовне и световну власт: одраз положаја католичког свештенства у Аустрији, са осетним утицајем и ван цркве[24].

Нешто раније дошло је до сличних процеса у католичкој цркви западноевропских земаља. У односу на уметност, ојачале снаге у цркви, природно, подржавају првенствено „политику зависну од историјске а не само од симболичне и теолошке интерпретације"[25]. Од краја XVI века уметност — и из тих разлога — не бива вођена искључиво естетским мотивима; она ... „si muta in propaganda e in azione" ... и „не приказује, већ служи убеђивању"[26]. Бранећи јединство „институције а не вере", црква је храбрила везу између визуелног и концептуалног, између „storia e raffigurazione pittorica", без одрицања утицаја на дух и машту верника уметничким средствима[27]. Према томе — по принципу мултипликације — слика, па и пејзаж, лако се крећу између историје и симбола[28].

Јасно је, дакле, да се за поређење српских предела XVIII века морамо враћати историји сликарства и историји идеја европског XVI века. Времену у којем грађевине сличне карактеристичној Палати Фарнезе у Капрароли и комплексу око ње не представљају „град, већ узбудљиву слику политичке структуре" — боравиште једног човека — „чије се духовне и земаљске функције скоро сливају"[29].

Данас је сасвим извесно да су „насликана фарнезијанска добра — географски симболи"; да јединствени иконографски програм про-

[23] George Weise, L'ideale eroico del Rinascimento, Napoli 1961, 307.

[24] Никола Радојчић, Увод у историју српске историографије XVIII века, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. VI и VII (1958—1959), Нови Сад 1959, 11, 12, 32.

[25] Eugenio Battisti, Rinascimento e Barocco, Torino 1960, 257.

[26] E. Battisti, нав. дело, 301.

[27] E. Battisti, нав. дело, 257; Ugo Spirito, Barocco e Controriforma, Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Roma 1955, 212—214.

[28] S. J. Freedberg, нав. дело, 194.

[29] Gérard Labrot, Le Palais Farnèse de Caprarola, Paris 1970, 20.

жима садржај и организацију фреско декорације и топографско-врт-
ларске околине вила и палата[30]. Разуђености унутрашњих значења
правог врта одговара густа садржајност исликаних поседа, и често се
допуњујући, они тек „заједно обухватају целокупну иконографију"[31]
јединственог комплекса. Сликани декор Villa d'Este у Тиволију разра-
дио је архитекта, сликар и археолог Pirro Ligorio у духу археологизи-
рајућих знања типичних за маниризам, а свестан значаја историјско-
-топографских бележака. Он је иконографију врта повезао са амби-
циозним жељама личности кардинала, градитеља који је у Тиволију
„градио као кнез"[32] — раскошно и помпезно. Исто се може рећи и за
виле других велможа. За Вилу Медичи у Castello-у, чија „екстензивна,
интелектуална декоративна схема" — замисао хуманисте Benedetto
Varchi-a — носи застрвено, загонетно језгро идеја и моралних путо-
каза карактеристичних за другу половину XVI века, што важи и за
уметничке објекте у њој, чија садржина алудира на медичијевско
поседовање[33].

На сликаним видицима српске графике XVIII века, као у чинкве-
ћентистичкој Италији, чиста духовна ревност религиозног понашања
меша се, у класичним односима, са опорошћу цивилних потеза. Стога је
и у српској графици приготовљена природа са архитектуром постала
„свестан модел" ... „наметнут политичко-економским нужностима".
Јер, „дунавско племство, магнати Пољске и Балкана" прихватили су
формулу у каснијим временима, протегнуту и на XIX век (како сма-
тра G. Labrot) са жељом сажимања „руралних економских хоризона-
та" и савремених политичких амбиција[34].

Кроз ирационално поимање пејзажа и метафоричну мудрост ве-
дутистичке слике српског XVIII века природно је створена стилска и
мисаона веза са савременом књижевношћу и књижевношћу протеклих
векова[35]. Свежи резултати у области изучавања српске књижевности
као и књижевности европских народа потврђују додирне тачке изме-
ђу поетског израза vita solitaria александријске традиције, присутног
у делима Цицерона, Вергилија, Хорација ... до петраркистичких пес-
ника[36], и чистог, интелектуалног жанра сликарства, када се тежи за
хармонијом између сценарија природе и осећања. „Материјални обли-
ци" природе у путописној књижевности српског барока постали су,

[30] David Coffin, The Villa d'Este at Tivoli, Princeton, New Jersey 1960, 91.
[31] D. Coffin, нав. дело, 83.
[32] Carl Lamb, Die Villa d'Este in Tivoli, München 1966, 93, 95, 96.
[33] D. Coffin, нав. дело, 68, 91.
[34] G. Labrot, нав. дело, 21, 25.
[35] Р. Михаиловић, нав. дело, 193—209.
[36] Ursula Hoff, Meditation in Solitude, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1937—38, 293, 294.

на тај начин, симболи „једног метафизичког пејзажа" значајног управо својствима свог „метафизичког алибија"[37]. Објекти природе, нарочито архитектура у њој — како је познато из општих места енглеске књижевности — нису били само уточиште интелектуално неповерљивог човека пред градом већ „у историјским условима епохе, и центри политичких маневара"[38]. Иконографија врта замка и дворских башта средњовековља у Енглеској подударна је са естетским принципима примењеним на парковски уређене поседе необрадиве земље у хортикултури XVIII века. Тада не постоји велико одстојање између „landscaping"-а аристократије и литерарних и уметничких тежњи за приближавањем стварности и „пејзажног симболизма"[39]. Историја енглеске уметности бележи да је развој топографског пејзажа, у тјудорским временима на пример, зависио од растућег интересовања центрије за пољским поседом[40].

Тема се може и даље пратити са историјско-уметничког становишта.

Уз напор да се надвлада „пре-иконографски" ступањ у испитивању значења и деловања српског предела „ведутистичког" типа недавно је летимично додирнуто питање његове културнополитичке актуалности[41]. Показало се да су уређени повртњаци, шуме и баште око манастирских зидина на дну гравира, налик на избраздане вртове протеклих времена, одраз бдења над редом и здрављем у природи од стране духовних брижника и земаљских моћника[42]. Они стоје у присној вези са политичким алузијама централних тема на гравираним листовима, онима које улазе у састав дате апотеозне иконографије[43]. Аналогно декорацијама талијанских вила и палата XVI века са градским ведутама и представама поседа *под главним сценама* (подвукла Р. М.) строго спроведеног иконолошког плана[44], оне настављају програм обухваћен централним садржајима. Јесте, и ово је доказ о постојању политичког наноса под привидно заравњеним мисаоно-пиктуралним пољем наших гравираних представа урођених у маниризовану, идеалистичку скрам уопштених појединости и целина. Појава није новонастала, нити се запажа тек у XVIII веку.

---

[37] Милорад Павић, Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век), Београд 1970, 312—314.

[38] A. R. Humphreys, Architecture and Landscape, From Dryden to Johnson (ed. by Boris Ford), London 1968, 420.

[39] P. Piehler, нав. дело, 99, 100.

[40] R. H. Wilenski, English Painting, London 1946, 177.

[41] Радмила Михаиловић, Представе анђела у српској графици XVIII века, Зборник за ликовне уметности 8, Матица српска, Нови Сад 1972, 290, 291.

[42] Исто.

[43] Исто.

[44] L. W. Partridge, нав. дело, 50.

Два века раније пејзажне композиције великих димензија, сасвим опречно традицији, унесене су чак и у хришћанске богомоље. Монументални пејзажи (са сиђушним религиозним сценама) Polidoro da Caravaggio-a смештени, први пут у историји сакралне уметности, у капелу Сан Силвестро на Квириналу у Риму, означавају тренутак удаљавања цркве од конзервативних и традиционалних схватања. Неуобичајеним уметничким смелостима и идејним исказом они су значили „abrupt artistic innovations that might obscure the didactic message"[45]. Сасвим је јасно да су мисаоно градиво и склоп сликане природе и вртова овде од првенствене важности. Зато је, од ренесансних времена, пејзаж имао збијене редове значења. Није био само симболичан или романтично-дидактичан; када се удаљавао од идеалистичких непосредности тицијанескних и сродних слика, постајао је и одраз једне „civiltà agricola o della ricerca scientifica"[46].

И на примеру радова Polidoro da Caravaggio стичемо још један аргуменат о побудама и подстицајима за стварање ведута и предела као суме друштвенополитичких апетита.

Праћењем праксе раних дана римског ренесансног декора, откривен је непоколебљив *програм* (подвукла Р. М.): интелектуална намера којом се, преко топографских ведута, „портретисаних поседа" . . . „контролисаних од појединаца или државе", истицала земаљска моћ и, коначно — од Пинтурикијевих радова у Вили Белведере Инокентија VIII — створила својеврсна иконографија власништва и власти[47].

Овим је путем, тако, у панораму манастирских комплекса са баштама, виноградима, рекама итд. пренета у српску уметност XVIII века веродостојна ликовна метафора прошлости са лако упијеним новим политичким жељама и актуалним претензијама на власт. На неким бакрорезима (Сабор светих бесплотних сила) политичка алузија, срасла са разлисталом концепцијом предела, лако је уочљива. Шири се ненаметљиво и на друга излагања којима се предаје уметничко дело посвећено, изгледом, једино питањима вероисповести. Но, пошто се показало да је у XVIII веку црква „морала да чини уступке" . . . да прихвати продор нових садржаја, те и активан удео пејзажа у религиозној уметности[48], наглашавање ванрелигиозних значења чињено је хотимично — смишљено са озбиљним убеђењем да дело треба да изрази многоструке намере наручилаца те да се његова уметничка вредност подудари са историјско-политичком делотворношћу. С друге

[45] A. Richard Turner, Two Landscapes in Renaissance Rome, The Art Bulletin, Vol. XLIII, number four, december 1961, 275, 277.
[46] E. Battisti, нав. дело, 229.
[47] A. R. Turner, нав. дело, 277, 278; напомена no. 7 и no. 8.
[48] Ненад Симић, Пејзаж у српском сликарству, Београд 1970, 13 (ед. Шумарски факултет Универзитета у Београду).

стране, данас нам је нешто јасније да је српска уметност XVIII века била вођена јасним, рационалним идејним програмом. Он није сједињавао искључиво теолошке и етичке планове својих носилаца; био је усмераван и практичном мудрошћу, реалистичком политичком филозофијом: зависан од нужде и захтева времена. Утврђено је да је у XVIII веку „српско друштво било принуђено да своју националну и верску одбрану помери са искључиво националног плана на план буђења историјске свести" ... и да су, у том циљу, изналажене „посебне теме"[49] у којима је, у тешким политичким приликама, правоверно религиозно мишљење сучељавано са опрезним чувањем земаљских права. Из тих се разлога, ето, у теме једноставног изгледа и пригушених алегорија утиснуо истанчани политичко-историјски слој, одабран довитљиво да служи лаичкој, светској — сасвим ординарној ствари.

За све изложене тезе Жефаровићева гравира Свети Стефан Штиљановић из 1753. године може да послужи као илустрација.

Композиционо, дело је раздробљиво. Пејзажни картуши, обележени „концептом власништва" уденутим у симболични знак природе, додирују се неприродном везом са ликом. Изнет снагама традиције и поседничке културе маниризма, он је, у схватањима, једва окрзнут дахом европских савремених токова. Оцртава га крта линија; она је запарала атрибуте достојанства и функција на уштрб индивидуалних, људских обличја. Видици Моровића и Шишатовца речитији су од портретских белега и *они су првенствено ангажовани* у тумачењу хтења и карактера представљене личности. Померање тематских чланова на иреални план, што не мимоилази ни амблематском енигмом осенчене ведуте у медаљонима, гест је прихватања и настављања декоративних закона маниризма[50]. По њима, у XVI веку, пејзаж утиснут у обруб или пластични штуко-рам историјске композиције, представља њен део: стере се под њом или јој стоји уз бок. Тако се збило код Жефаровића, на многим гравирама XVIII века ... и у идеалним примерима гравираних картуша руком Antonio Fantuzzi-ja, укључених у оквире типичне за манир Rosso-a и Primaticio-a у Фонтенблоу[51]. И у талијанским декоративним ансамблима, извучен из система античких гротески, пејзаж је „одраз програма целе просторије". Он добија и „додатно значење у оквиру контекста религиозне теме" и својим местом у декору постаје „нека врста фусноте — резиме исликаних историјских или ре-

[49] Дејан Медаковић, Национална историја Срба у светлости црквене уметности новијег доба, Путеви српског барока, Београд 1971, 82.

[50] Њих дуго не напуштају ни неки хетерогено схваћени пејзажи Холандије настали између 1610. и 1625. године. То су предели „талијанских норми" али разлучивих планова и детаља старих северних навика, cfr. Ake Bengtsson, Studies on the Rise of realistic Landscape Painting in Holland 1610—1625, Figura 3 (Studies edited by the Institute of Art History, University of Upsala), 16.

[51] Henri Zerner, The School of Fontainebleau, London 1969, 20.

лигиозних серија изнад себе"[52]. Аналогно оваквом закључку — провереном у искусним подухватима старе и ненарушиме праксе талијанског сликарства XVI века — наједаред нам постаје јасно: да је, силом дугог живота ликовно-поетских метафора, установљено место ведутистичких предела и у дну наших гравира XVIII века. У њих се улила мисао главног поља; спустила се алегоријском, змијастом линијом догађаја: са централног поља, маргина и перваза, до „predella"-е у подножју. Одвојени од руку ктитора, ту су тада предео-посед и визионарска архитектура постали слободни: отворено-филозофски али и полемичко-политички параграфи.

За веру у овакву тврдњу дају нам снаге историјска и теоретска оријентација.

Устројством карактеристично а програмски непогрешиво развијања, декорација лођа, вила и палата кватро- и чинквећента у Италији, ослањала се на старију и савремену теорију[53]. Из антике повучена нит, на врхунцу у класицизирајућој настројености теоретских списа једног Албертија, однеговала је већ у раној ренесанси становишта и израз у декоративној култури Италије. У снажном личном поверењу према античком наслеђу јавила се код Пинтурикија, у лођи Виле Белведере Инокентија VIII, идеја о надахнутијем начину декорације[54]. Показало се, при томе, да је избор панораме Фиренце, Венеције, Напуља, Рима, Бенове и Милана био одређен политичким намерама папе[55]. Стилске аспирације уметника могле су се, затим, слободно кретати на естетском плану. Постојала је могућност одабирања између орнаменталног и илузионистичког поступка, но уз поштовање старог прописа о месту сликане архитектуре као оквира историјских збивања[56]. И пејзаж северних страна XVI века — микрокозмичком својом структуром — утиче на садржину и самосталност предела. У тренутку јењавања натуралистичких опита — тражењем „више истине" — такав је пејзаж значио много за развој римске пејзажне школе: за уобличавање „чистог пејзажа"[57]. У непомереном јединству облика и садржаја (а то је суштина нађене везе између северњачког предела и потреба талијан-

---

[52] Norman W. Canedy, The Decoration of the Stanza della Cleopatra, Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, London 1967, 111, 112.

[53] David Coffin, Some Aspects of the Villa Lante at Bagnaia, Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan, Primo volume, Milano 1966, 571.

[54] J. Schulz, Pinturicchio and the Revival of Antiquity, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXV, number 1—2, 1962, 36.

[55] D. Coffin, нав. дело, 571, 572.

[56] J. Schulz, нав. дело, 38.

[57] Fritz Baumgart, Zusammenhänge der niederländischen mit der italienischen Malerei in der zweiten Hälfte des 16 Jahrhunderts, Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIII, 1944, 237, 239.

ског декоративног сликарства), „ирационално касног маниризма добија егзистенцијално значење" . . . а представе предела завршену, „јединствену грађу, . . . чврсту орнаменталну целину која има чисту ликовну самосталност"[58]. — У XVI веку, у делу Polidoro da Caravaggio-a у Villa Lante на Јаникулу у Риму, архитектонски блок коначно постаје „географски симбол", део „опште схеме", узорак ведутистичког инвентара земљишних добара власника. И обавезна тема бар једне сликане просторије која се повинује доследном распореду[59] и програму утемељених иконографских вредности.

Место пејзажа на ведутистичким листовима наше уметности XVIII века и у формалној организацији површинских планова стоји сигурно у вези са праксом туђинске уметничке прошлости.

Медаљони старог града Моровића и ведуте манастира Шишатовца образовали су, дакле, са ликом Штиљановића компактну „барокну" масу са особеностима старе европске уметности. На гравири се, дакако, срећу супротности — без потирања — стилске и формалне: световно и духовно, апстрактно и реално. Све оно што управо отвара путеве свестраног комуницирања. Може се тврдити да међу деловима постоји идејна асоцијација без премца и да је у оваквој структури практични програм, који нас у овом тренутку највише занима, чак и услов. Првенствени композициони повод и закон. С друге стране, до индивидуалног поништења доведени лик погодује и култу. Управо његова бестрасна иконичност, сасвим парадоксално, подсетник је на реалност и активно понашање у историјској стварности. Контрадикторним менама протеклих уметничких епоха обележена је ова, као и многе друге гравире српске уметности XVIII века, и премошћена дистанца театрализованог, формалистичког момента у традиционалном тумачењу лика и предела који је, више но што се на први поглед претпоставља, динамичан указатељ на моралне и политичке обавезе и права.

Путем овакве анализе можемо поверовати да манастирски комплекси и природа на графичким листовима српске уметности XVIII века немају за циљ пуку топографску регистрацију дескриптивног и декоративног смисла. Задатак им је актуалан и акутан. Представе су интелектуални медаљони али служе и непосреднијим, живим налозима националне политике. Управо са својих искључивих, апстрактно-сањарских својстава.

Предео, иреални амблематски картуш, изванредна је дакле — политичка фраза: одјек вештог говора о моћи и правима на власт и вла-

[58] F. Baumgart, нав. дело, 241, 242.
[59] D. Coffin, нав. дело, 577.

сништво. На овај начин посматрано дело открива историјско-политичке доказе до степена који, донекле и за тренутак, потискују наслаге субјективног и херметичког усађене у кончетистичко језгро слике српске уметности XVIII века.

LE PAYSAGE TOPOGRAPHIQUE DE L'ART SERBE DU XVIIIe SIECLE EN TANT QU'ARGUMENT POLITIQUE

RADMILA MIHAILOVIC

Les lois valables au 18 siècle dans l'art serbe voulant que la peinture de paysages en panorama soit garnie d'emblèmes a permis d'exprimer par ce moyen des arguments politiques. Dépassant les cadres religieux et moralisateurs — et se conformant au rôle politique de l'église serbe du XVIIIe siècle — les prétentions au pouvoir temporel du haut clergé serbe ont élargi les limites iconographiques de ce sujet. On put constater que les jardins, les bois et les vergers bien ordonnés au bas des murs monastiques, dans les gravures, semblables aux jardins en quinconce des temps anciens, sybolisaient la préoccupation des prélats et des potentats à faire régner l'ordre et la santé dans la nature ... et dans l'Etat. Ils sont en relation étroite avec les allusions politiques des sujets principau sur les feuilles gravées, motifs qui entrent dans la composition de l'iconographie d'apothéose donnée. Le relent politique découvert dans ces paysages de tendance concettiste fréquents dans l'art serbe du 18 siècle a des racines se rattachant à l'art européen du cinquecento, au culte des fées et des jardins qui se conforment au shéma iconographique symbolisant la propriété et le pouvoir. Dans le panorama des biens monastiques de la gravure serbe du XVIIIe siècle, l'on a introduit — suivant la tradition de sources de l'Europe occidentale et les mouvements idéologiques — des métaphores picturales d'un passé vraisemblable, y insérant doucement de nouvelles aspirations politiques et des prétentions nouvelles au pouvoir. Se basant sur l'étude de l'iconographie de l'art européen occidental du XVIe siècle et sur celle de ce phénomène caractéristique apparu dans l'art serbe à une époque plus récente, l'on a pu trouver des explications permettant de mieux comprendre le sens des paysages serbes par lesquels l'on désire souligner le dévouement ecclésiastique, mais aussi faire preuve de malice politique.

L'auteur en conclut que le paysage topographique de l'art serbe du XVIIIe siècle a un caractère engagé. Qu'il n'a pas pour unique but la reproduction topographique, descriptive et décorative, mais aussi une tendance nettement définie de politique nationale. Le paysage, sa cartouche héraldique, sont en réalité une déclaration politique remarquable, c'est l'echo iconographique de la revendication au pouvoir et à l'autorité, C'est une idée importante qui, parfois seulement par moments élimine les autres couches subjectives, contenues naturellement dans les tendances concettistes d'un tel type de paysage.

Војислав Матић

Манастир Војловица



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Близина великих градова Панчева и Београда није утицала на то да манастир Војловица буде у потпуности истражен. О самом настанку и историјским приликама овог манастира често је писано између два рата. Па и поред тога, подаци би били далеко оскуднији да Војловица није добила, слично суседним манастирима Месићу и Златици, једну врсту монографског описа[1]. Та мала, значајна књижица биће касније основ већини радова везаних за историју овог манастира. Данас, такође, она представља његов најверодостојнији документ и полазну тачку свих истраживања.

Народно предање, из већ познатих разлога често присутно у XVIII веку[2], приписује оснивање овог манастира деспоту Стефану Лазаревићу и години 1383. Још крајем прошлог века, на ову годину је обратио пажњу Димитрије Руварац и утврдио да у то време Стефан Лазаревић има тринаест или четрнаест година, тако да није био у могућности да зида задужбине на територији која припада угарским краљевима[3]. Остали аутори такође одбацују ову годину без резерве. Владимир Мошин наводи да је манастир могао и да буде основан 1383. године, а да је 1405. (за коју се везују многи истраживачи), добио по-

---

[1] Повѣст ѣх кратцѣ списанная w:цѣжителѣномѣ монастыр войловицѣ Іωаннікіемѣ милковичемѣ нынѣшнимѣ тѣм wбителѣ йгѹменомѣ, ѣх ѥдинѣ градѣ 1801. У свом чланку „Једна стара књига" Доситеј Борић доноси препис ове ретке књижице под насловом: „Повест о манастиру Војловици, писано од игумана Јоаникија Миљковића, Будим 1801". Види: „Панчевац" 1924, број 21, Панчево 1924, 1—3. Податке из ове књижице срећемо на више места у разним интерпретацијама: Д. Јанковић, Шематизам српске православне епархије вршачке за годину 1898, Вршац 1899, 35; М. Косовац, Српска православна митрополија карловачка по подацима за 1905. годину, Сремски Карловци 1910, 185; С. Болманац, Шематизам источно-православне митрополије српске у Аустро-Угарској године 1878, Панчево 1878, 140.

[2] Видети опширније у чланку Д. Медаковић, Барокна архитектура у Подунављу, Летопис Матице српске, књига 388, свеска 5, Нови Сад 1961, 340; исти, Путеви српског барока, Београд 1971, 182.

[3] Д. Руварац, О манастиру Војловици, Бранник, Нови Сад 1887, број 80, 1.

вељу од деспота Стефана Лазаревића, будући да је овај те исте године издао шест сличних повеља[4].

Другој години иде у прилог и запис на првој страници инвентара из 1799. године, где се каже да је храм светих архистратига Михајла и Гаврила сазидао у облику крста печеном опеком деспот Стефан Лазаревић 1405. године[5]. Слично је тврђење да су манастир основали српски калуђери, који су 1405. пребегли из јужног дела Србије и били потпомогнути од деспота Стефана Лазаревића, за којег се зна да је у то време био владар у Београду[6]. Иларион Руварац сматра да су Војловицу и остале манастире северно од Дунава и Саве основали српски калуђери који су током XVI века бежали са народом из Србије[7]. Још је прецизнија претпоставка да су Војловицу саградили калуђери избеглице 1526. године[8]. Поменућемо и хипотезу да су манастир основали калуђери манастира Винче, када је овај разорен од Турака крајем XVI века[9].

Са сигурношћу се може рећи да је манастир Војловица настао пре 1542. године. Ово тврђење је засновано на запису који се налази у Зборнику Божидара Вуковића, књизи штампаној у Венецији од 1536. до 1538. године. У дну првих листова налазио се овај текст: *„Ја, грешни јеромонах Партеније, игуман манастира Војловице, купио сам ову књигу за двадесет гроша од јеромонаха Илариона из манастира Дечана, 7050. од стварања света, а 1542. године од рођења Христова. У то време било је тридесетшест јеромонаха, ђакона и монаха самном у животу"*[10]. Велики број браће у манастиру наводи на помисао да је Војловица већ постојала у првој четвртини XVI века, ако не и раније. У прилог овом тврђењу иде и податак да само две деценије касније,

---

[4] V. Mošin, Kada je osnovan manastir Vojlovica, Narodna starina, sveska 35, Zagreb 1939, 113.

[5] Јеромонах Георгије (Малошевић), Манастир Војловица, Духовна стража, IX годиште, број 2, II четврт 1936, Сомбор 1936, 95.

[6] Нав. дело, 95.

[7] Иларион Руварац, Шематизам источно-православне српске архидијецезе сремско-карловачке за годину 1884, Нови Сад 1884, 5.

[8] Б. Јанкулов, Прилози за историју Панчева, Панчево 1924, 4. Јанкулов наводи да најстарији податак о Панчеву, из 1530. године, потиче из манастира Војловице.

[9] Јеромонах Георгије, Манастир Војловица, 96. Писац наводи хипотезу Стевана Димитријевића.

[10] Запис је поменут на више места: Повест о манастиру Војловици, 2; Доситеј Борић, Ретке старине у манастиру Војловици, Панчевац, 31. I 1926, број 4. Аутор наводи да је књига у то време још била у поседу манастира Војловице; целу књигу је описао исти аутор: Гласник Патријаршије, број 20, Београд 1926; о самом запису поново исти аутор: Најстарији запис о манастиру Војловици, Гласник Историског друштва, књига VIII, свеска 1—2, Нови Сад 1940, 157; запис у оригиналу доноси: Л. Мирковић, Црквене старине у српским црквама Баната, Румуније и Мађарске, Споменик САН, XCIX, Одељење друштвених наука, Нова серија 1, Београд 1950, 1. Назначено је да се књига 1939. године још налазила у манастиру.

1567, монах Козма пише месечник за месец јануар у манастиру Војловици код Панчева[11].

У XVII веку манастир Војловица се опет помиње у записима: *„Овај пролог купио сам ја, Ананије студеничанин од владике Јосифа влашкоземскога за један грош, године 1652, месеца августа у манастиру Војловици"*[12]. Запис у једном Служебнику каже да је 1672. године



Цртеж манастира Војловице из 1891. године из књиге „Аустро-угарска монархија у слици и речи" Беч. 1891. г.

ту књигу поклонио манастиру Војловици протосинђел Памфутије из Трговишта. Исту књигу писао је неки Радул 1654. године[13]. На крају тог века, 1699. године, помиње се да игуман Виктор и деветнаест јеро-

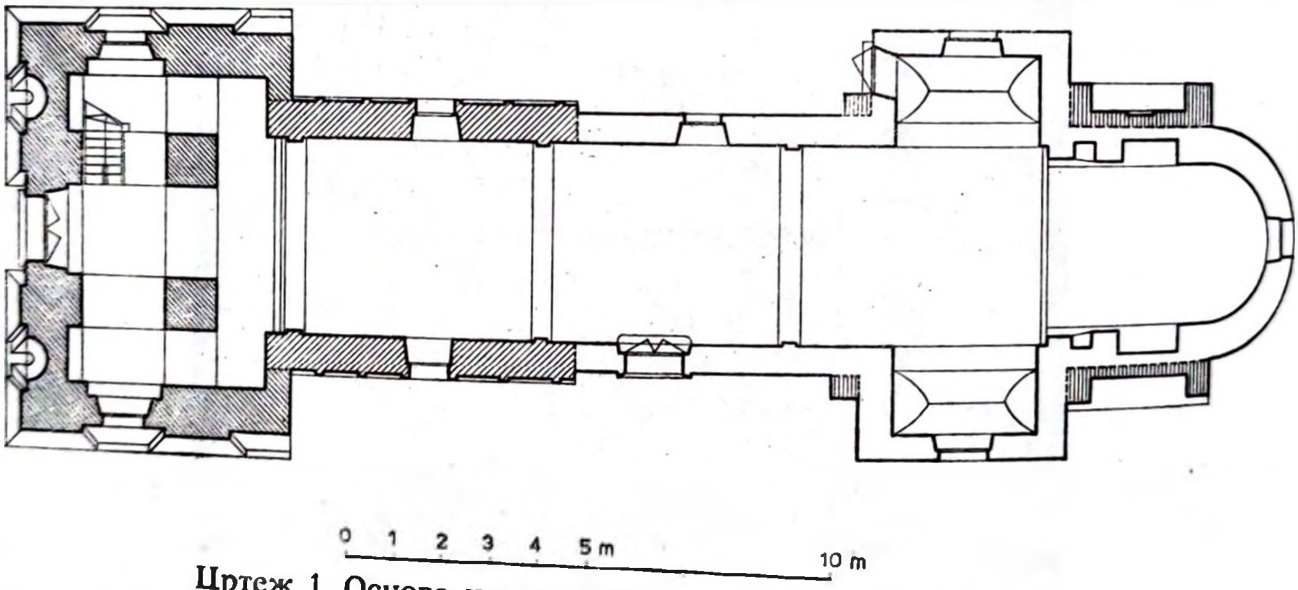
[11] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књига I, Београд 1902, број 663, 206.

[12] Нав. дело, број 1489, 372.

[13] В. Јовановић-Видак, О постанку српских манастира у темишварској епархији, Српски Сион 1903 (13), Сремски Карловци 1903, 206; Ј. Мил-ковић, Повест манастира Војловице, 3.

монаха уредно плаћају данак Турцима. Поред тога, они су страдали заједно са црквом приликом повлачења турске војске 1716. године[14]. Из XVI или XVII века потиче печат манастира Војловице са натписом: *„Ово је печат манастира Војловице, храм Светих архангела"*[15].

Два занимљива податка са почетка XVIII века говоре да су у Војловици млади људи из околних села учили за свештенички позив. Године 1733. се каже за тридесетдвогодишњег свештеника Животу Илијевића из Вишњице да је у деветој години (значи 1710) послат у манастир Војловицу, да учи књиге код монаха Никанора, и да је тамо остао шест година[16]. У сваком случају пре 1733. прешао је свештеник Стојан Вучићевић из Гроцке у манастир Војловицу да код монаха Теофана учи свој будући позив[17]. Истовремено помињу се игумани манастира Војловице: Антоније[18], Игњатије[19] и Мина, који је 1730. године скупио калуђере, обновио и покрио цркву и поново сазидао ћелије[20]. Његово име налази се на списку саборских посланика у Сремским Карловцима 1735. године[21]. За време аустро-турског рата 1738. црква је



Цртеж 1. Основа цркве манастира Војловице, 1 : 100

[14] Ј. Миљковић, Повест манастира Војловице, 3; Д. Руварац, О манастиру Војловици, 1.

[15] Р. Грујић, Прилошци историји српских банатских манастира у другој половини XVIII века, Сремски Карловци 1906, 7. Аутор наводи да је печат био већи од сребрне форинте и да се отискивао помоћу гарежи.

[16] Г. Витковић, Извештај Максима Радковића ексарха београдског митрополита 1733, Гласник Српског ученог друштва, књига 56, Београд 1884, 255.

[17] Нав. дело, 236.

[18] Један запис на крсту помиње манастир Војловицу и њеног игумана Антонија 1710, види: Јеромонах Георгије, Манастир Војловица, 153.

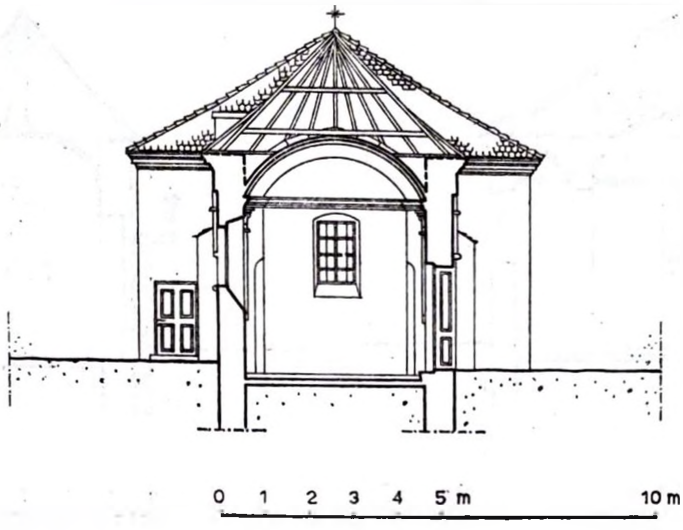
[19] Пролог манастира Војловице купио је игуман Игњатије 1727. у Темишвару. Натпис на полеђини јеванђеља гласно је: *„1720, Ово јеванђеље манастира Војловице украсио је игуман овог манастира Игњатије 1728"*, види: Л. Мирковић, Црквене старине, 1. Име истог игумана записано је 1726, 1728, 1732. и 1734. на првим листовима великог типика штампаног у Москви, види: Јеромонах Георгије, Манастир Војловица, 153.

[20] Ј. Миљковић, Повест манастира Војловице, 4.

[21] Д. Руварац, О манастиру Војловици, 1.

поново страдала и обновљена исте године[22]. Вероватно је да до веће обнове долази за време управе Пајсија Милутиновића, који је 1752. продужио цркву за три и по хвата (клофтера), што одговара дужини данашње прве припрате од 6.60 метара[23]. За време његове управе у манастиру Војловици је умро 1755. проигуман манастира Хиландара Хаџи-Арсеније[24].

Планско укидање манастира погодило је и манастир Војловицу. Спор се водио око настанка манастира и величине поседа. Године 1755. била је изаслана Дворска комисија са задатком да испита старину манастира и површину земљишта у манастирском поседу. У недостатку писаних докумената на којима администрација инсистира,



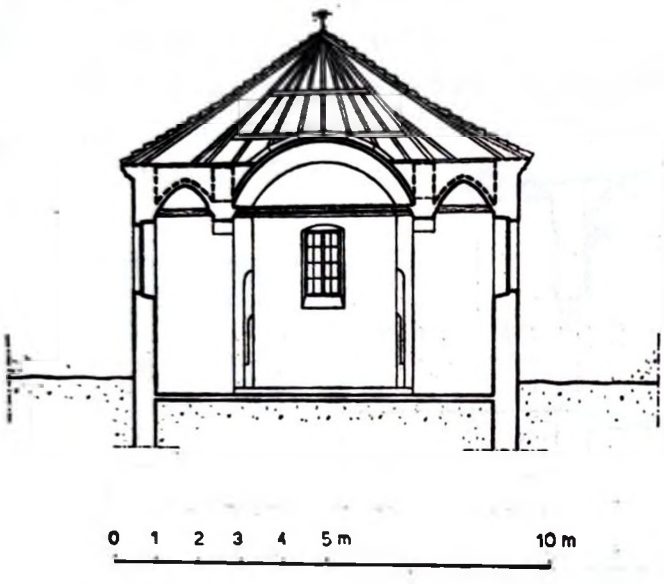
Цртеж 2. Попречни пресек кроз наос

игуман Пајсије Милутиновић је морао, уз помоћ четири старија калуђера, пет виђенијих житеља оближњег села Старчева и четири становника града Панчева, да доказује старину манастира и величину поседа. Четири године касније (1759), долази нова комисија која испитује исте сведоке и потврђује налазе претходне комисије. И поред свега спор се и даље отеже тако да 1765. долази у манастир војни инжењер са задатком да измери и исцрта границе манастирског поседа. Још једанпут су сведоци потврдили своје исказе и нагласили да је манастир горео 1716. и 1738. године. Праве границе манастирског поседа су потврђене и наглашено је да су то границе поседа из турског времена. Површина манастирског земљишта по овом плану, нацртаном и измереном 1765. године, састоји се од оранице, пашњака и шума тако

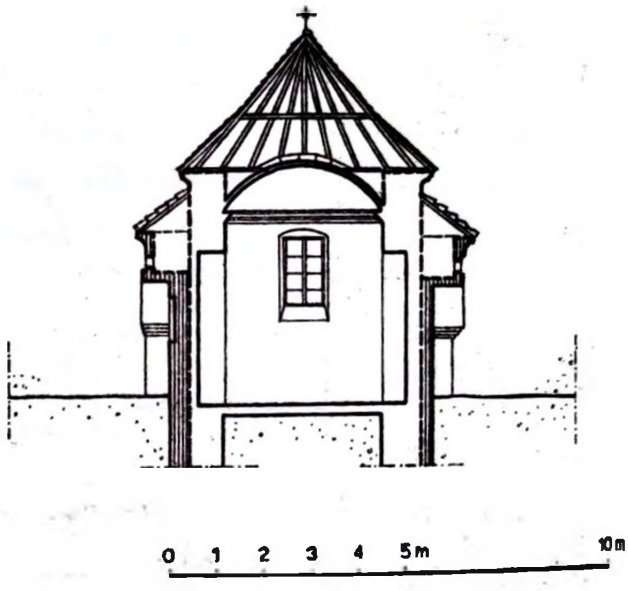
[22] Ј. Миљковић, Повест манастира Војловице, 4.
[23] А. Руварац, О манастиру Војловици, 2; V. Mošin, Kada je osnovan manastir Vojlovica, 110.
[24] Љ. Стојановић, Записи и натписи, књ. V, Ср. Карловци 1925, број 8076, 126.

да износи око 1153 јутра. Идуће 1766. насељеничка комисија своди границе поседа на 921 јутро одузимајући манастиру један део шуме[25].

Година 1766. означава почетак реорганизације црквеног живота нашег народа у Аустро-Угарској. Од ове године траже се пописи српских манастира и калуђера, и сви писани документи и грамате у оригиналу, као доказ старине манастира. Попис свих банатских манастира обављен је 1771. године. Саму цркву манастира Војловице овај попис не описује, али се доста говори о зградама које су окруживале цркву. Њих је било пет: прва и највећа била је зидана печеном опеком и имала три просторије: трпезарију, собу и кухињу у средини, а испод њих су биле подрумске просторије са засвођеном таваницом.



Цртеж 3. Попречни пресек кроз портал



Цртеж 4. Попречни пресек апсиде и призиданих аркада

Друга зграда, такође зидана печеном опеком, имала је две собе и кухињу у средини и засвођен подрум. Три преостале зграде у кругу око цркве биле су грађене од плетера: прва је имала три собе и кухињу у средини, друга две собе и кухињу, а трећа просторију за мешење хлеба и једну собу. У време овог пописа у манастиру су се налазили игуман Спиридон Стефановић и петорица браће[26].

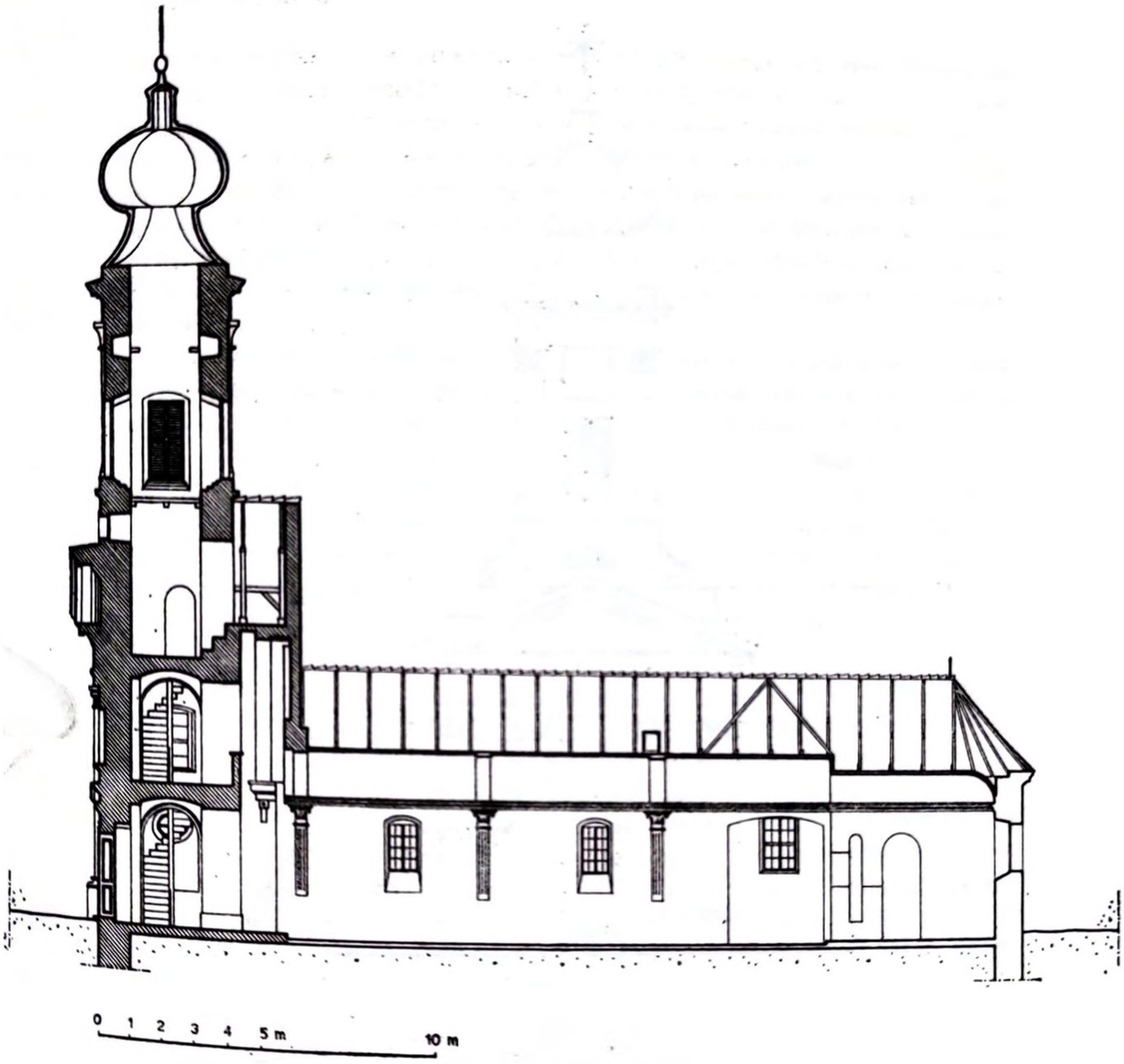
Нешто касније, у годинама 1787. и 1791, братство манастира Војловице састоји се од три калуђера[27]. Један од њих је игуман Никанор

---

[25] Д. Руварац, О земљишту манастира Бездина, Сен-Бурђа, Партоша и Војловице, Српски Сион, годиште XVII, број 8, Сремски Карловци 1907, 116.

[26] Р. Грујић, Прилошци, 30. Од осталих објеката поменути су: житни амбар сагрђен од дасака, амбар за брашно сагрђен од плетера, штала за коње грађена од набоја, манастирска механа, воденица на Дунаву и кућа у Вршцу.

[27] Д. Руварац, Стање српских православних манастира 1787—1791. У Митрополији карловачкој, Архив за историју српске православне Митрополије карловачке, година I, Сремски Карловци 1911, 95. Године 1791. приход манастира Војловице износи 2.561 а расход 1.956 форинти.



Цртеж 5. Подужни пресек цркве

Стојановић који постаје управитељ манастира 1782. године. За време његове управе долази до рата (1788) са Турцима, када је манастир последњи пут настрадао. Порушени су и спаљени конаци и црква, тако да игуман Никанор тек 1791. године оправља цркву и конаке који су окренути ка шуми у дужини од тринаест хвати (24.64 м)[28].

Јоаникије Миљковић долази за управитеља манастира Војловице 1796. и остаје до смрти 1822. године. За време његове управе дозидан је манастир и украшена црква изнутра. Ускоро, 1797, урађен је иконостас и украшени зидови цркве „ликовима светитеља". Већ следеће

[28] Јеросђакон Георгије, Манастир Војловица, 159.



Цртеж 6. Изглед са запада

(1798) године, игуман Јоаникије зида на јужној страни велико ћелијско здање, „по новој архитектури", у дужини од деветнаест клофтера (36.00 метара). Исте године зида око манастира ограду од печене опеке[29]. У једном запису из 1799. године каже се да је црква сазидана у облику крста са печеном опеком као материјалом. Наглашава се да су и сводови цркве зидани печеном опеком и да постоји кубе са кровним покривачем од шиндре и позлаћеним крстом на врху. Унутраш-

[29] Ј. Миљковић, Повест о манастиру Војловици, 5; Јеромонах Георгије, Манастир Војловица, 208; Д. Руварац, О манастиру Војловици, 2. Игуман Јоаникије Миљковић поред наведених заслуга на уређењу манастира и написане монографије о манастиру има за собом и неколико сли-

Спољашњи и унутрашњи зидови старијег дела цркве и Пајсијеве припрате из 1752. године повезани су и усаглашени многим елементима. Споља, везу чине поменути аркадни низови, једноставно профилисани поткровни венац који обухвата црквену грађевину са три стране, истоветна обрада фасадних платна и косине дугачког двоводног крова. Унутра, усаглашеност је постигнута дугим једнообразним дашчаним сводом, плитким лизенама са капителима, унутрашњим једноставно профилисаним обимним венцем и сликаном декорацијом зидова и сводова.

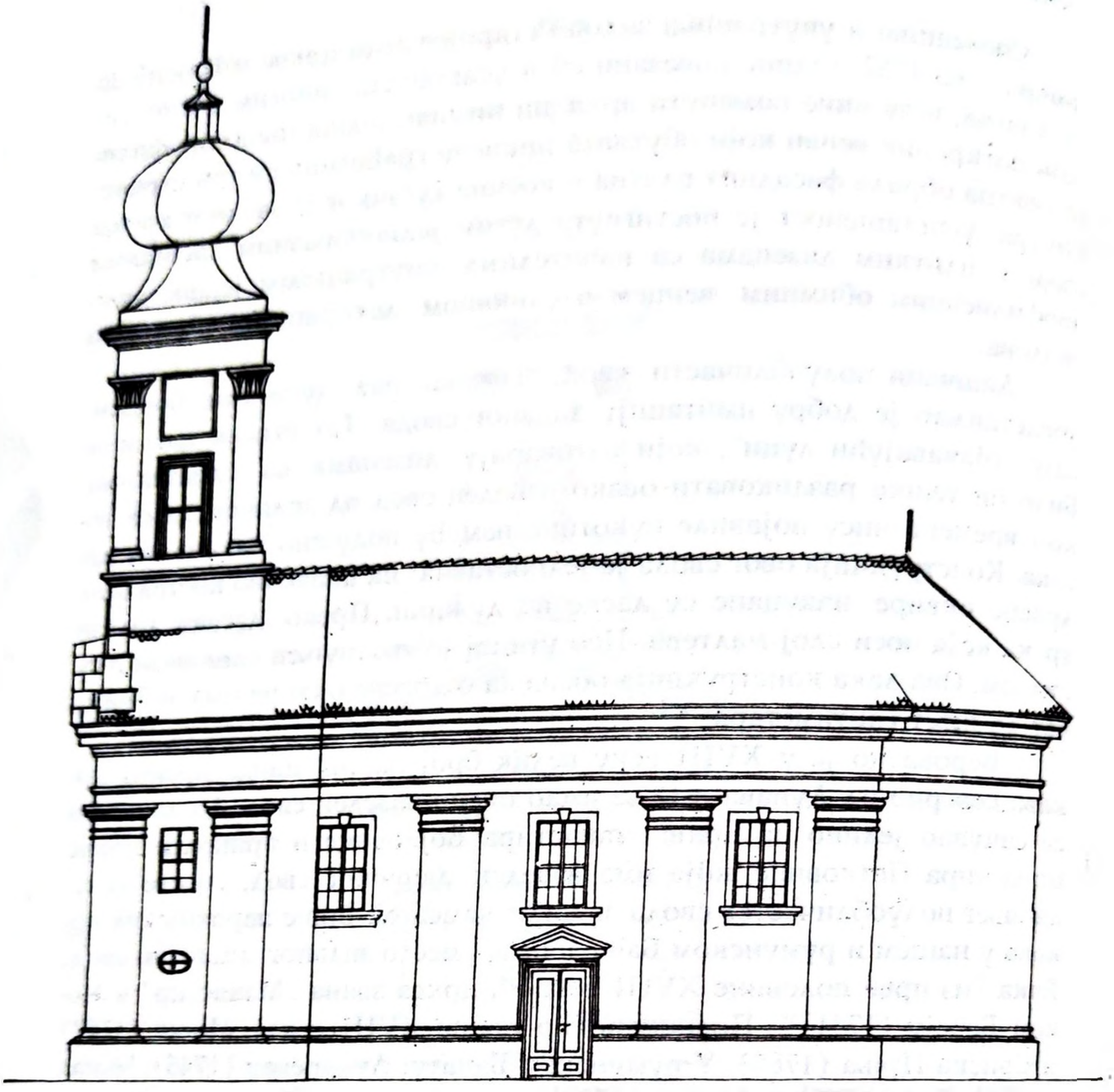
Дашчани полуобличасти свод, изведен над дугачким бродом, представљао је добру имитацију зиданог свода. Тај утисак наглашавају „ојачавајући луци", који одговарају лизенама са капителима. Било би тешко разликовати овако изведен свод од зиданог, да се током времена нису појавиле пукотине између подужно накуцаних дасака. Конструкција овог свода је једноставна: на попречно постављене дрвене оквире накуцане су даске по дужини. Преко дасака долази трска која носи слој малтера. Цео утицај је употпуњен сликаном пластиком. Ова лака конструкција обешена о дрвене оквире има дебљину пет до шест сантиметара.

Вероватно је у XVIII веку велик број наших манастирских цркава северно од Дунава и Саве имао овако изведен свод. До данас он се сачувао једино на цркви манастира Војловице и припрати цркве манастира Петковице, која има изведен дашчани свод, уместо некадашњег полуобличастог свода зиданог каменом. Више парохијских цркава у нашем и румунском Банату има, уместо зиданог, дашчани свод: Ечка (из прве половине XVIII века)[51], црква звана „Манастир" у Новом Бечеју (1741)[52], Подпорањ (половина XVIII века), Иђош (1787) и Српска Црња (1788). У румунском Банату: Лукаревац (1745), Чанад (1773), Гад (1777) и Дежан (1790).

Кровна конструкција која носи поменути дашчани свод је једноставна. Двадесет и један пар рогова носи исти број дрвених оквира са обешеним дашчаним сводом. На рогове са једном или са две распињаче накуцане су летве и положен кровни покривач од правоугаоног бибер-црепа. Касније, на појединим местима, правоугаони (старији) цреп је замењен полукружним црепом. Грбине на крову су покривене обично ћерамидом.

На самом крају XVIII века, приликом великих оправки, подови у цркви су поплочани мермером. Данас у апсиди, централном делу и обема припратама подове чине плоче вештачког камена димензија

[51] П. Момировић и М. Милошевић, Црква у Ечки, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Нови Сад 1957, 13.
[52] М. Милошевић, Црква у Новом Бечеју, Грађа II, Нови Сад 1958, 77.



Цртеж 14. Замишљена јужна фасада

40 × 40 см, док је под на галерији звоника од печене опеке формата 27 × 27 см.

Није нам познато како је било решено питање звоника пре 1836. године, када је назидан данашњи. Могућно је да је неко решење постојало на Пајсијевој припрати, јер има пуније зидове. Чешће, питање звоника решавају мале, издвојене звонаре у кругу око цркве. Њих срећемо на појединим црквама у овим крајевима: Шемљуг, Стари Јазак, Мала Ремета и Ковиљ.

На ситуационом цртежу са почетка XX века (цртеж 12), види се да је у кругу око црквене грађевине било десет зграда за становање и вођење манастирске економије. Између два рата и при рашчишћавању терена за индустријска постројења срушене су све старије зграде,

тако да се данас поред цркве налази само нови конак зидан 1911. године.

Најзад, ако се подсетимо да је манастир Војловица (са Крушедолом, Јаском и Великом Реметом) један од наших најстаријих споменика северно од Дунава и Саве, очигледна је његова историјска вредност, док је сама црквена грађевина од несумњивог значаја за нашу историју архитектуре, с обзиром на место, време и бурне прилике у којима је постала и одржала се до данас.

LE MONASTÈRE DE VOJLOVICA

VOJISLAV MATIC

Il n'y a pas de données certaines sur les origines du monastère de Vojlovica. Selon la tradition populaire il aurait été fondé en 1383 par le despote Stevan Lazarević. La plupart des auteurs ayant étudié l'histoire de ce monastère est d'avis que Vojlovica a été fondé au début du XVIe siècle par les Serbes qui, fuyant l'envahissement ottoman, se réfugièrent dans les pays situés au nord du Danube et de la Save. On sait de source certaine qu'il existait déjà en 1542, date à laquelle on le mentionne dans la notice d'un livre disant en même temps qu'il y avait un igoumène et trente-six moines. Une notice semblable, dans un autre livre, en fait mention en 1567.

Les données traitant de la vie dans le monastère de Vojlovica au XVIIe siècle sont aussi insuffisantes. On mentionne le monastère, ses igoumènes et ses moines en 1652 et 1672.

Il fut détruit à plusieurs reprises pendant les guerres austroottomanes de 1716, 1738 et 1788. De plus, la communauté monastique est forcée constamment à lutter contre les chicanes de l'administration autrichienne qui exige qu'on lui fournisse des preuves sur les origines et l'étendue des biens monastiques.

L'un des principau gérants du monastère de Vojlovica fut son igoumène Joanikije Miljković. C'est de son temps que fut élevé l'iconostase actuel, que l'église fut réparée et décorée et que les »konaks« (bâtiments recevant les visiteurs profanes) furent construits. On lui doit la première monographie sur le monastère, écrite en 1801.

Les données trouvées dans les archives du monastère attribuent l'exécution de l'iconostase de 1797 au peintre Aksentije, originaire de Pančevo.

L'église du monastère de Vojlovica est un bâtiment à une seule nef. Par suite de deux adjonctions successives de narthex, au XVIIIe et XIXe siècle, la nef de l'église a été tellement prolongée, qu'elle a fini par ressembler à un »long couloir voûté«. Cependant le plan de la partie orientale, la plus ancienne, de l'église correspond au type d'églises construites dans cette région au cours des XVIe et XVIIe siècles. D'après une inscription de la fin du XVIII siècle l'église possédait une voûte en maçonnerie et une coupole.

L'église du monastère de Vojlovica se trouve aujourd'hui dans une positon peu favorable, au milieu des bâtiments industriels de la ville de Pančevo.



Сл. 1. Североисточни изглед манастира Војловице



Сл. 2. Изглед припрате и звоника



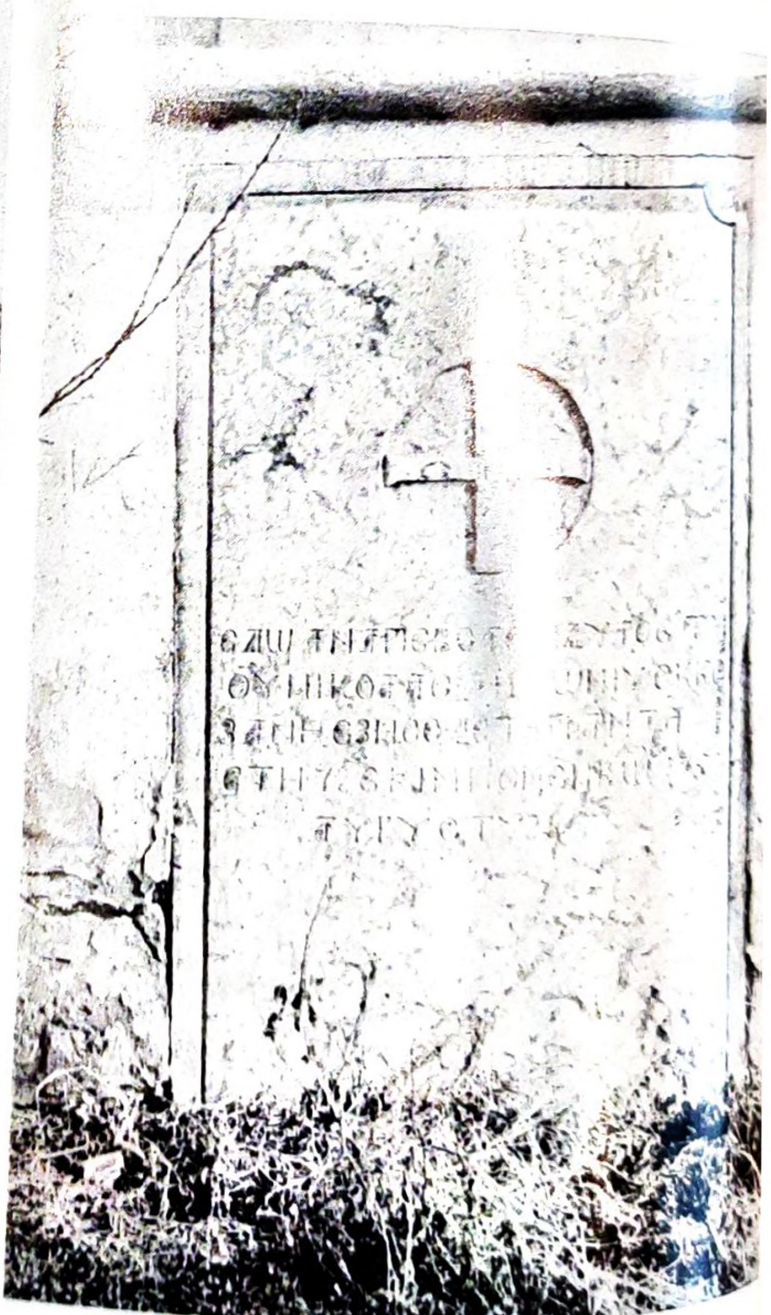
Сл. 3. Југоисточна страна звоника



Сл. 4. Аркадни низ на јужној фасади



Сл. 5. Зидани аркадни лук на јужној фасади



Сл. 6. Једна од надгробних плоча са годином 1752.

Радмила Матејчић

Српско-православна црква св. Николе у Ријеци

МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

»Ubi mare est ibi et commercium maritimum esse possit.«

(F. H. A. Wien, Faaz. rote n. 470)

Осамнаесто столеће представља за повијест Ријеке епоху фундаменталног значаја у којој је царска политика Хабзбурговаца, оснивајући слободну луку, дјеловала на промјену економских, правних и друштвених увјета, што је неоспорно утјецало да се скромни приморски град претвори у цвјетни трговачки емпориј. То је привукло разне групације странаца које су ударile печат становитом космополитизму Ријеке. Овој су промјени допринијеле просвјетитељске идеје, системски спровођене путем аустријске администрације, као и развијенија трговина са Истоком[1]. Насупрот овим настојањима стајала је ријечка Општина чврсто се држећи за аутономију скоро митски учвршћавану у току средњег вијека у којој је Општина себе сматрала привилегираним организмом већ по свом повијесном поријеклу. Стога су колоније странаца у Ријеци себе сматрале привилегиранима непосредно од царске власти са којом су биле везане уговорима и повластицама. Локална управа није била у стању одмах да схвати далекосежност институције слободне луке и отвореног града те је то разлог што није могла локално право смјеста прилагодити новој економској и друштвеној ситуацији. Природан је био отпор Општине према новим традицијама које су придошли странци унијели у Ријеку, а које уски хоризонти градских отаца нису могли обухватити. Трговачки менталитет придошлица са разлогом је био ослоњен на просвјетитељски европски културни космополитизам чији се утицај све више осјећао на живот града. Након турске дефанзиве Хабзбурговци су преузели контролу над Јаранom који је постао дио њихових амбициозних планова да се Ле-

[1] G. Braun, Carlo VI e il commercio d'oltremare, Archeografo Triestino, s. III, Vol. IX, 1921, p. 306—307.

вант повеже са Средњом Европом[2]. То је био разлог што су Трст и Ријека, као два града на подесном стратешком положају са здравом климом и тлом те са добрим везама са залеђем, били одабрани 1719.[3] године као прометна средишта између Насљедних земаља и Леванта. Требало је да прође пола стољећа па да аустријски трговци постану познати на трговима Отоманског Царства, подручја које је нудило сировине, а било гладно европских индустријских производа. Док се Беч бори да афирмира своје слободне луке, ријечки патрицијат — конзервативно везан за локалну традицију — радије се одлучује на јадно животарење него да било што мијења у политици и моралу својих институција. То је уз потребу за већим капиталом и био разлог што су католички цареви путем својих резолуција и патената дозволили усељавање некатолика, православне, евангеличке и мојсијевске вјероисповијести, способних трговаца и индустријалаца који ће унијети суврemени дух у живот и Трста и Ријеке[4]. Из тих је побуда произишла тијесна сурадња између државе и досељеника, у ствари нове трговачке класе[5]. Предувјет за ту присну сурадњу су биле загарантиране вјерске слобоштине које је још Карло VI опћенито обећао, но које су у доба Марије Терезије и њених насљедника правно прецизиране[6]. Трговачка је језгра дала лимфу за трансформацију малог муниципија у велику интернационалну луку, а на средњовјековним традицијама чврсто усидрени патрицијат морао је концем стољећа да попусти и да пређе у иницијативу. Није могао гледати мирним очима како Жидови, Белгијанци, Холандези и Срби, везани истим интересима, међусобно сурађују на увећању властитог капитала. Непрецизни закони у вези слободе вјероисповјести омогућавали су градским оцима понеке ударце с бока, но већ се у доба Марије Терезије осјећа већа склоност према вјерским мањинама на подручју читавог царства када се законски учвршћују њихове слободе и цивилна права[7]. Вјерске пак мањине

---

[2] M. Huisman, La Belgique commerciale sous l'Empereur Charles VI, La Compagnie d'Ostende, Bruxelles 1902. J. Dullinger, Die Handelkompagnie Oesterreichs nach dem Orient und nach Ostindien in der ersten Haelfte des 18. Jahrhunderts, Berlin 1900.

[3] P. Kandler, Emporio e Portofranco di Trieste, Trieste 1864, p. 86. Проглас Карла VI о слободи досељавања странаца у слободне луке Јадрана.

[4] P. Kandler, Emporio e Portofranco di Trieste, Trieste 1864, p. 110. Објављен је патент Карла VI од 18. III 1719, гдје се у чл. V говори о слободном усељавању странаца.

[5] Liana de Antonellis Martini, Portofranco e comunita etnico-religiose nella Trieste settecentesca, Ricerche sull' Italia moderna, Milano 1968, p. 64.

[6] Colonie di Greci nell'Istria e provincie vicine in questi ultimi tre secoli, L'Istria G. V. № 23, 1860, p. 156. Према манифесту Марије Терезије од 14. V 1775. дозвољава се слободно исповиједање вјере и градња цркве тамо гдје је више од 100 породица.

[7] Pietro Kandler, L'Emporio e il Portofranco, Raccolta delle leggi, ordinanze e regolamenti speciali per Trieste publicati per ordine della Presidenza del Consiglio dal suo procuratore civico, Trieste 1861.

желе законски осигурати право на изградњу богомоље, гдје слободно могу вршити своје обреде, да могу по традицији закопати своје мртве, држати школу на властитом језику и да могу бирати своје главаре. Доласком Јосипа II на пријестоље укида се исусовачки ред и ступа на снагу Едикт о толеранцији који осигурава слободу вјероисповјести свим вјерским групацијама, осигурава им дефинитивно слободу градње храмова без обзира на број обитељи, могућност избора властитог пароха уколико га могу сами издржавати, да могу посједовати некретнине и постићи грађанска права. Претходни непрецизни закони су присилили многе емигранте из Отоманског Царства да напусте Ријеку и да се населе у Трсту[8]. Када се говори о овој врсти досељеника, у документима се среће за њих назив „Греки", а једнако тако „нације", што морамо растумачити. У осамнаестом стољећу појам „Greco" на циркуммедитеранском подручју нема прецизно географско значење, више има етничко-вјерско значење под којим се подразумијевају сви народи без обзира на језик и расу који су исповједали православну вјеру[9]. У Ријеци под појмом „nazione Greca" је подразумијевано усељено становништво „илирског" поријекла које је овамо дошло из разних далматинских средишта и из Босне и Херцеговине. Како знамо да је „илирско" становништво православне вјере из Босне и Херцеговине искључиво српског поријекла, ми ћемо у даљњој нашој расправи говорити о Србима у Ријеци, без обзира на то како их суврсменици називају у документима. У документима који они сами пишу између себе служе се ћирилицом и српским језиком 18. ст., док се службено служе талијанским језиком и у тим се документима сами називају „nazione greca" или „nazione Illirica del rito greco non unito", односно „Nazione Greco-Illirica". Ова српска колонија у Ријеци водила је у току друге половице 18. ст. цјелокупну трговину турске робе. Босанско-херцеговачки Срби трговци тзв. „Сарајлије" трговали су и прије досељења у Ријеку и Трст по свим лукама Јадрана, у Сењу, Ријеци и Трсту, а ишли су у копнене центре, Беч, Пешту, Нови Сад, Београд, Ваљево и Нови Пазар[10]. Природно је да су се након досељења у Ријеку користили својим пословним везама те није ни чудо да су нпр. 1785. г. обавили промет духана и жита у вриједности од 200.000 ф.[11]

Овако богата српска колонија у Ријеци била је свијесна да је моћан фактор економског прогреса слободне луке и није се ни за тре-

[8] G. Viezzoli, Contributi alla storia di Fiume nel settecento, Fiume Rivista anno XI—XII, 1933—34, p. 141—142.

[9] Liana de Antonellis Martini, op. cit., p. 133.

[10] Мита Костић, Српско трговачко насеље у Ријеци у XVIII веку, Историјски часопис, орган Историјског института САН, Књига VII, 1957, Бгд. 1957, 40.

[11] М. Костић, op. cit., p. 45. Капитал Срба трговаца за 1785. је био 238. 350 Forinti и представљао трећину извоза Угарске преко Ријеке.

нутак хтјела одређи својих привилегија. Подизање храма није било само задовољење њихових вјерских осјећања већ и ствар друштвеног престижа. Градња српско-православне цркве св. Николе у Ријеци уско је везана за повијест Срба у Ријеци, а од њихове прве појаве у Ријеци до довршетка градње импозантног храма на подручју „civitatis nuovae", у самом средишту модерне Ријеке, стално је био присутан тај проблем у односима власт, Општина и Срби трговци, нови грађани Ријеке, толико важни царском двору да двије од водећих породица већ носе племићке титуле „од" и то: „од Вуковић" и „од Шакабент". Један портрет Алексија од Вуковића сачуван у инвентару српско-православне црквене општине приказује јозефинијанског елегантног галантуома очито гордог на свој положај и свој иметак. Како ћемо видјети, тај моћни трговачки слој био је кадар да под прилично тешким увјетима сагради у Ријеци храм св. Николе, здање које се не би могло подићи без великог капитала и упорности. Читав потез кућа уз Рјечину био је њихово власништво, то су били станови, магазини за робу и трговине у самој луци, јер морамо знати да је ријечка лука у 18. ст. била у ушћу Рјечине[12]. И док се, као у сећу, у повијесној језгри Ријеке, која половицом 18. ст. већ добива назив Civitas vetus, стишћу аутохтони становници и са њима амбијентирани досељеници из Фурланије који су у Ријеци тешком муком као „graziati" утврдили у 17. ст. свој домицил, нови је град у свему нов и по духу и по становницима[13]. Стога није ни чудо да је тај богати слој грађанства састављен од 82 душе[14] могао себи приуштити луксуз да сагради храм, достојан украс града по архитектури и по положају уз сâмо море од чије је трговине и овисио тај трговачки слој.

ПОВИЈЕСТ ГРАДЊЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ СВ. НИКОЛЕ

Прве вијести о насељавању Срба у Ријеку потичу из 1717. године[15]. На основу усмено изнесене молбе изасланика једне велике групе Срба православне вјере из турске Далмације, Серафина Стефана, да се могу населити на царским земљиштима у околици Ријеке, патентом Карла VI од 9. VI 1717. г. дозвољава се да се 208 (двијестотине и осам)

[12] Giovanni Kobler, Memorie della liburnica citta'di Fiume, Vol. II, Fiume 1898, p. 48. Г. Коблер навађа да су на садашњем Београдском тргу уз Рјечину сградили куће: Ристо Петровић 1782; Вуковићи 1780; Рајевићи 1782; Милидраговићи 1802.

[13] Kobler, Memorie . . ., Vol. III, p. 35 и 36. Становништво Ријеке се у 18. ст. нагло намножило, 1777. било је у Ријеци 4515 душа, а 1794. год. 6764.

[14] Kobler, Memorie . . ., Vol. III, p. 214. Год. 1786. у Ријеци је било 82 породице православне вјере.

[15] Архив Хрватске, Загреб, Acta Fluminensia Varia, Acta Coloniae graeci ritus non uniti civitatis Fluminensis ex 1717—1733.

породица из Турске, грчко-православне вјере, могу населити „in terris nostris maritimis austriacis" „zu Alt- oder Neu Porto Re oder in dem so genannten Ort Vinodol, oder in der gegend S. Veith", да се могу бавити трговином по мору и копну, да смију подићи цркву и држати свештеника, да им је слободно да подижу куће и магазине. У исповједању вјере не смије их ометати нитко из другог клера или свјетовног сталежа или од које државне власти. У црквеном погледу они ће потпадати под духовну јурисдикцију грчко-неунијатског архиепископа „gentis Illyricae seu rascianiae" Вићентија Поповића.

У Ријеци је прво сграђена дрвена капела између предјела Белог Камика и Зениковића, посвећена св. Георгију, коју је 1720. г. посветио епископ карловачки и сењски Данило Љуботина, али је та капела ускоро напуштена[16]. Касније су они преко Антонија Вицемана тражили у Бечу дозволу да могу сградити цркву на мјесту споменуте капеле. Изгледа да се ради о првим досељеницима који су касније прешли у Трст, јер према списима у српско-православном парохијском архиву српско насеље у Ријеци датира од 1768. г. када су из турске Босне прешле 82 особе. То су били трговци навелико, који су се бавили продајом духана и жита[17]. Њихов је годишњи промет износио око 200.000 фиорина. Истакли смо да су их у Ријеку привукле повластице слободне луке као и слобода вјероисповјести. Користећи се тим привилегијама Срби су тражили од цара дозволу за градњу цркве као што је то био случај у Трсту[18]. Када су добили царску дозволу, сматрали су да им је у Ријеци осигуран домицил те су у граду купили куће и терен за цркву у износу од 15.000 фиорина[19]. Међутим, 1779. г. Србима је било дозвољено оснивање приватне капеле са свештеником, јер их је било свега 16 породица, а дозволу за градњу цркве да ће добити тек кад их буде 60 породица. Та је одлука погодила ријечке Србе и они се обраћају гувернеру Јосипу Мајлату са молбом да им се одобри градња цркве[20]. Обратили су се и тршћанским Србима, Јовану Поповићу и Николи Петровићу, да им позајме новац за градњу[21].

Те су се молбе опетовано подносиле било Губерniју, Општини или цару. Тако у документима срећемо молбу да им се дозволи градња кућа и цркве ван града, но Губерниј одговара да на темељу царске резолуције има намјеру да „симетрично регулира све градње и зграде

---

[16] Kobler, Memorie..., Vol. I, p. 153 и 163. Капела св. Георгија била је сграђена 1778. г., порушена је након 1845. када је српско-православно гробље пресељено на општинско, а земљиште на Зениковићу продано скупа са црквом Smithu и Meynieru.

[17] Архив Српско-православне црквене општине у Ријеци, Свеска I, 26, од 2. VI 1785.

[18] Арх. Срп. прав. црквене општине у Р., Свеска I, 26, од 2. VI 1785.

[19] Арх. Срп. прав. црквене општине у Р., Свеска I, 2, од 8. X 1779.

[20] Арх. Срп. прав. црквене општине у Р., Свеска I, 2, 8. X 1779.

[21] Арх. Срп. прав. црквене општине у Р., Свеска I, 5, 6, 17. X 1780.

које се имају градити у новом граду у будућности" те им се због тога не дозвољава никаква нова градња, а да се не приложи план и нацрт. Власт је очито одуговлачила рјешење тог проблема, јер је рачунала на отпор католичког клера с обзиром на то што је у Ријеци још постојао јак утицај исусоваца[22]. Ствари су се искомплицирале и у погледу гробља, јер су власти настојале да се православно гробље, смјештено уз капелу на подручју Заграда непосредно уз војну болницу, пресели на Козалу, камо је било лоцирано и католичко гробље, будући да је било забрањено покопати мртваце у ријечким црквама[23]. Срби су се изговарали да су за гробље и капелу потрошили доста новаца и да нису кадри поднијети сличне издатке. Кад је Србима Губернij поставио питање са чијом су дозволом покопали свог сународњака, они су 12. VII 1782. г. одговорили да такве дозволе до тада нису требали, јер су добили привилегије још од цара Леополда, потврђене од Карла VI и обновљене од Марије Терезије за њихову „вјерну службу и обрану домовине под цијену властите крви" и за пробитак трговине и настањивање Угарске. У противном неће више бити народ привучен да се насељава у Ријеку[24].

Било је неспоразума и око плаћања столе католичком пароху приликом православних погреба. Најзад су то ускратили те је гувернер Алмаши 15. I 1783. г. опоменуо Србе на ту дужност[25]. На то му Срби одговарају да се плаћање столе противи њиховој вјероисповјести. Уколико се народ лиши осигураних привилегија бит ће присиљен да напусти Ријеку, но прије „него буде истјеран из Ријеке, овај ће народ затражити од цара привилегије које ужива исти народ у Трсту"[26]. Ријечки су Срби били свјесни од колике је важности њихов капитал за Ријеку и колико је цару било стало да они остану у Ријеци. Ријечка је Општина преко католичког клера настојала да их ускрати у слободи вјероисповјести како би напустили Ријеку. Кад ништа није помогло, ријечки се Срби поводом боравка цара Јосипа II у Ријеци обраћају Губернију са молбом да их цар саслуша с обзиром на то да ни након толиких меморијала њихова вјера не ужива загарантирану слободу. Најзад је дошла царска резолуција којом је православним Србима у Ријеци дозвољено да закопају мртве по старом обичају, тј. да их слободно носе у јавној поворци у пратњи свештеника, осим у случају заразних болести када се мртваца морало полити кречом[27].

[22] Арх. Срп. прав. црквр. оп. у Р., Свеска I, 8, 2. I 1781.
[23] Арх. Срп. прав. црквр. оп. у Р., Свеска I, 37, 5. VII 1788.
[24] Арх. Срп. прав. црквр. оп. у Р., Свеска I, 11, од 12. VII 1782.
[25] Арх. Срп. прав. црквр. оп. у Р., Свеска I, 12, од 15. IV 1783.
[26] Арх. Срп. прав. црквр. оп. у Р., Свеска I, 13, од 26. IV 1783.
[27] Арх. Срп. прав. црквр. оп. у Р., Свеска I, 18, од 4. I 1784.

Међутим, поред ових несугласица у погледу гробља, отезало се и са дозволом за градњу нове цркве. Капела у којој су се вршили обреди налазила се од 1779. г. на Заграду у кући коју су купили од Micheline de Zanchi[28]. Најзад је 7. XII 1785. г. стигла царска дозвола да Срби могу подићи своју цркву и да могу закопати мртваце према обреду своје вјере. „Они требају за градњу цркве доказати да имају осигуран капитал да могу почети и довршити градњу цркве. Општина ће дозначити мјесто гдје се црква има саградити"[29]. Прво су се сами Срби изјаснили да желе градити цркву на Заграду на властитом терену, а комисија на челу са гувернером их је ослободила плаћања земљарине и доприноса. Тек 1788. г. започиње градња цркве, но не на њиховом терену на Заграду, већ су у ту сврху купили нови терен пред градским торњем за своту од 1.500 фиорина. Управо кад је довежена грађа за цркву појављује се нови покушај онемогућења плана да се уз цркву сагради стан пароха и школа за дјечаке православне вјере. Срби се обраћају властима и узимају за свједока царског архитекта инспектора Антуна Гнамба, преко којег су добили дозволу за градњу. Из тог поднеска се види да су купили земљиште гдје су недалеко градског торња стајале јавне мјере које су том приликом уклоњене. Гнамб је сâм био означио земљиште и проширење црквеног дворишта до треће линије урбанистичког плана, тј. до кућа изграђених на морској страни[30]. Гнамб је добио налог да услијед опасности од Турака сагради нову утврду ближе дрвеног гата (данашња Тршћанска обала), а то би одузело дио земљишта уз цркву. Стога су се Срби жалили генералу Ступију (Stuppi), а како се управо цар Јосип II налазио у Ријеци, истог је дана цар са Ступијем отишао на лице мјеста и након разматрања дао налог да се утврда повуче уназад како би остало више мјеста за градњу цркве. Срби су једино морали оставити велика врата на црквеном дворишту да се могу унијети топови у случају нужде[31]. Како је православна црквена општина била административно под Карловачким владичанством требало је одатле добити дозволу за градњу. Познато је како је Горњокарловачка епархија настојала да карловачка црква послужи као предложак за градњу осталих парохијских цркава те у рачунима црквене општине налазимо обрачун трошкова неког Јосипа Каповила (Capovilla) који је 2—9. VII 1787. г. провео на путу за Карловац да подигне нацрт плана ријечке цркве који је тамо био на одобрењу. Види се да је Каповила израдио након повратка из Карловца два нова нацрта са предрачуном трошкова за градњу[32]. Изгледа да је

[28] Арх. Срп. прав. црквен. оп. у Р., Свеска I, 29, од 26. IX 1786.
[29] Арх. Срп. прав. црквен. оп. у Р., Свеска I, 27, од 7. XII 1785.
[30] Арх. Срп. прав. црквен. оп. у Р., Свеска I, 55, од 20. X 1792.
[31] Арх. Срп. прав. црквен. оп. у Р., Свеска I, 55, од 20. X 1792.
[32] Арх. Срп. прав. црквен. оп. у Р., Свеска I, 36, од 20. II 1788.

Каповила био из Каства, јер наплаћује путни трошак до Каства, а и рачун је датиран у Каству. Тај је Каповила морао бити неки помоћник архитекта Игнација Хенкеа (Hencke), јер у истом архиву налазимо уговор за градњу цркве од 12. II 1788. г. према којем се господа Теодор Вуковић и Арсеније de Sacabent обавезују да ће за архитекта нове градње узети „господина Игнација Хенкеа без да се могу служити било којим другим осим из важног мотива". Према запису на полеђини уговора Хенке је 12. XI 1790. г. добио уговорену награду од 25 цекина, односно од 112,30 фиорина[33]. Темељ цркви је постављен 10. IV 1788. г. у присуству горњокарловачког епископа Генадија Димовића[34], док је црква довршена 1790. г. На црквенословенском и латинском натпису смјештеном изнад врата цркве записан је датум царске дозволе 10. IX 1785. г. да Срби могу градити цркву, што многе збуњује и мисле да је тада завршена градња. Тај натпис гласи:

»VENERATA COMUNITAS FLVM SLAVO SERB OR. ECL. CUM BENIGNA RESOLUTIONE SVA C. R. IMP. MAESTATIS JOSEPHI II° SVB D. 10. SEPT: 1785.
EREXIT HOC D. TEMPLVM S^tNICOLAI PRO SE ET SUIS POSTERIS«.

То је још очитије у црквенословенском тексту, гдје између осталог стоји: „благим дозвољенијем его Ц. К. Импер величитва Јосифа 2го от 10. септам. 1785". То се најбоље види из записа на оловној плочи постављеној у темеље испод олтара који гласи[35]:

Во славу святыя, единосущныя, животворящія и нераздѣльныя Троицы, Отца, и Сына и св. Духа.

Сію святую церков, храмъ св. Отца Николая, Христянскимъ трудомъ и Обществомъ, Бивателомъ сего града, зовомъ Фиюмъ, восточнаго иллирическаго изповѣданія, православнихъ Християнъ, отъ здраваго матеріяла, воздвигоше основание дужиною 15 клофтери и 4 шуха; шириною 6 и полъ; висиною 7 клофтери. Создасе при его благополучномъ царствовани, Святѣйшаго Государя Императора Іосифа II. Благословеніемже Високопреосвященѣишаго православнаго Епископа Карлистацкаго, Иллирическаго, неунитскаго закона, Господина Генадия Димовича, егоже рукою положи сіе основаніе мѣс. Априла, дня 10 лѣта 1788. Сиеже запаметъ будущемъ роду христянскомъ насемъ олову написасе, на десну страну олтаря, во основание поставися, Аминъ. Сіе время бяху тутори Господаръ Ѳеодоръ отъ Вуковичъ, и Госп. Арсеніе отъ Шакабентъ.

У парохијском архиву постоје нацрти за градњу цркве које је потписао сâм Игнације Хенке. Он је имао овлаштење да у име представника цркве преговара са мајсторима за грађевинске послове. Тако је он 21. IX 1788. г. склопио уговор са љубљанским клесаром Матијом Брињевцем и са његова четири друга за израду камене опреме, пор-

[33] Арх. Срп. прав. црквоп. у Р., Свеска I, 356, од 12. II 1788.
[34] Јово Будимир, Православно Српско обштество на Ријеци, Магазин српско-далматинскиј 21/1862, p. 46.
[35] J. Будимир, op. cit., p. 46.

тала, прозорских оквира и отвора на звонику[36]. Сви су радови морали бити изведени од добро обрађеног и ситно отуцаног камена. Мајстори су се обавезали да неће узимати за вријеме ових радова никакву другу наруџбу и да ће радити без прекида. Још прије је Теодор Вуковић склопио уговор са Антоном Грбцем, ковачом за израду шарки, окова, кланфи и жељезних решетки за прозоре[37]. Приликом градње цркве значајну улогу играју црквени тутори, Теодор Вуковић и Арсеније де Шакабента, иначе моћни трговци са великим угледом. Њиховој се умјешности може приписати да су радови текли тако брзо и да је био осигуран капитал за градњу. Исти су уговорили са угледним Ријечанином Луиђијем Перетијем да ће се служити његовим каменоломом, гдје ће се израђивати камење за темеље, квадри и тесаници за зидове, плоче за вијенац као и камен за врата и прозоре. Теодор Вуковић и Арсеније де Шакабента се обавезују у име свог „илирског пука" (ilirica Nazione) да ће сав камен преузети из Перетијевог каменолома с тим да га касније Перети допреми до гата[38].

Одмах по завршетку радова црква није била опремљена. Тек 1794. г. је мајстор Стјепан Конти из Рибнице израдио 35 „Столова" према нацрту столова у тршћанској цркви св. Спиридона и обавезао се да ће их још боље украсити од оних тршћанских. За сваку је столицу мајстор Стјепан добио шест фиорина. Поред ових, Конти се обавезао на урешеније и „више столице за одређено мјесто" (вјероватно владичин и Богородичин пријесто). Конти се обавезао да ће до септембра 1794. г. довршити овај посао[39].

Након детаљног прегледа Парохијског архива нисмо успјели пронаћи никакав податак о иконостасу и проповједаоници. Вјероватно је 1794. г. било већих радова, јер су 22. VIII склопили уговор са мајстором Николом Јанезом за допрему двају звона на звоник, с тим да морају звонити без грјешке, и за тај је посао Јанез добио 85,26 фиорина.

Како је видљиво, концем 18. стољећа црква је била потпуно завршена, а парохијска је кућа изграђена почетком 19. стољећа након рушења утврде на морској обали.

Православна црква св. Николе у Ријеци је данас у веома запуштеном стању и велики дио њених вреднота је застрт овјешталошћу, но ако се уживимо у њен изглед концем 18. ст. у центру новог дијела Ријеке, кад њена бочна прочеља нису била опасана нескладним архитектним трговима, пред нашим се очима одвија слика елегантног каснобарокног храма у оквиру урбанистички смишљене и изграђене градске четврти. Архитект Антун Гнамб је водио тај урбанистички про-

[36] Арх. Срп. прав. црквн. оп. у Р., Свеска I, 58, од 21. IX 1788.
[37] Арх. Срп. прав. црквн. оп. у Р., Свеска I, 59, од 12. II 1788.
[38] Арх. Срп. прав. црквн. оп. у Р., Свеска I, 40, од 25. X 1788.
[39] Арх. Срп. прав. црквн. оп. у Р., Свеска I, 60, од 8. V 1794.

јект, а уклапање цркве св. Николе у ту урбанистичку секвенцу модерне Ријеке представљао је успио захват.

Да бисмо одредили вриједност овог споменика првенствено ћемо извршити детаљну анализу објекта.

Црква св. Николе је уска а висока грађевина уклијештена између здања пословног центра Ријеке. Према улици Доситеја Обрадовића окренуто је главно прочеље и дио тијесног дворишта опасаног великом жељезном оградом. То је разлог што се њена архитектура не намеће поред свих својих естетских и стилских вреднота. Црква је типичан примјер сакралне архитектуре настале задњих деценија 18. стољећа на подручју Горњокарловачке епархије изведене у чистом средњоевропском касном бароку.

ГЛАВНО ПРОЧЕЉЕ

Камени сокл је испрекидан истакнутим базама пиластара између којих су смјештене ниске камене клупице. Зидно платно је вертикално подијељено пиластрима на три поља. Средишње је поље шире, у његовој је оси смјештен портал и прозор изнад њега. Пиластри завршавају под вијенцем капителним ојачањима. Хоризонтално изнад прочеља тече богат, моћан вијенац седмеропрут у оба паса. Први пас степенасто прелази у простор. Између тог и горњег паса је мирнији пас, који у облом луку прелази према вијенцу. Вијенац се обрађује над главицама пиластара и својим вишепрутастим профилом ствара игру свјетла и сјене. Вијенац је једини украс на прочељу. Изнад њега је једноставна слика која понавља тлоцрт главнине прочеља и завршава скромним профилом. У средини корпуса је звоник који се у двије етаже диже изнад атике. Са страна звоника су двије камене волуте које се крајевима успињу до горњег профила етаже. Волуте се кољенасто ломе. На хрпту су им смјештене класицистичке урне.

Прочеље звоника понавља тлоцрт главнине, тако да су пиластри у доњој етажи једнаке ширине као на главнини, а пиластри горње етаже се сужују и стоје пред плићом лезеном. Етаже дијели богат мећашни профил који твори обрате над пиластрима, док је над другом етажом греда са дорским триглифима и богатом прекладом. У оси сваке стране је један прозорски правокутни отвор са полукружним луком.

Прозори на другој етажи звоника, окренути на сјевер, запад и југ, су дужи, оквири су им при основици на прелазима у лук и у заглављу ојачани. На западној страни звоника је мали прозор у првој етажи куда се пролази на кров. Изнад греде је јачи квадратни подло-

жак за куполу, тупо подрезан са страна. Купола је покривена лименим кровом, чије се кришке састају у средини. Над куполом је кугла и крижс са трилобима.

ПОРТАЛ

Портал је израђен од четвртастих камених блокова са јачим размацима. Камен је отуцан. Изнад угаоних ојачања оквир прелази у лук. Заглавни камен је увијен у мањи свитак. У сегментним трокутима са страна лука су укладе, а изнад лука је хоризонтални вијенац обрађен над заглавним каменом. Над вијенцем је прозорска клупица у чијем је парапету постављена плоча са натписом који говори о градњи цркве на латинском и црквенославенском језику. Клупица је са страна ојачана пиластрићима који творе базу за правокутан прозор, чији оквир понавља умањен оквир портала. Са страна оквира су мале спљоштене волуте. У прозору је решетка од кованог жељеза. Између вертикалних шипки су прстењем спојени овали. Под луком је решетка разиграниja, у бубрежастим завојницама су на спојевима стилизиране палмете. Решетка дјелује мирно.

УЛАЗНЕ ВРАТНИЦЕ су дрвене са великим дугим оковима који их са сваке стране хоризонтално дијеле на два поља. Окови полазе од шарки, мјестимично се заокружују па опет прелазе у раван прут. Врата су једноставна и без украса, израђена су од тврдог дрвета, обојена свијетлосмеђом бојом.

У просторима под луком су мале решетке од кованог жељеза. Решетке су у облику биљних витица, по површини украшене листовљем аканта, изведеним искивањем жељезног лима. Решетка је обојена сребром.

ЈУЖНО И СЈЕВЕРНО ПРОЧЕЉЕ

Она су као и главно прочеље издијељена пиластрима на четири плохе. У првој нема отвора, у друге три плохе су у осовини правокутни прозорски отвори са једноставним оквиром. Отвори су затворени решетком од коване жељезне шипке округлог пресјека, расковане на мјестима гдје пролази попречна друга шипка, тако да стварају растер косо положених квадрата. Пиластри стоје на соклу, а база им је одсјечак плинте на којој је гушасто испупчење и конкаван горњи профил којим база прелази у труп пиластра. Око цијеле цркве иде камени

сокл од грубо оклесаних камених квадара. Под кровом је вишепрут моћан завршни вијенац који ствара обрате над главицама пиластара и једнаке је профилације као и на главном прочељу.

БОЧНИ ПОРТАЛИ

Бочни портали су једноставни, сокл им је низак, вратни су оквири на малој бази, призматични су, на прелазу у лук имају ојачања, лук је полукружан са једноставним заглавним каменом.

ВРАТНИЦЕ

Врата су двокрилна, окована с ванјске стране комадима лима са много заковица. Повлаке на вратницама су округле, а њихови окови стилизирани у палмету укомпонирану у квадрат. Окови кваке су богато украшени искуцаним орнаментом сложеним од волута и стилизираног лишћа.

Јужно и сјеверно прочеље прелази у пјевничке нише које незнатно излазе из линије тлоцрта, са сваке им је тупе стране по један пиластар, а у оси платна је правокутан прозор једнак прозорима прочеља.

ЗАЧЕЉЕ

Црквено зачеље се конвексно сужује у олтарни простор. На тупим угловима су пиластри, а на сразу прелаза и платна су полупиластри. Прозорски су отвори у оси плоха које затварају пиластри, са бокова по један и један на закључку простора. Кровни вијенац прати тлоцрт, ломи се над избочинама пиластара те ствара немирно цртовље пуно контраста свијетло-тамнога.

Цијела је црква ожбукана глатко, обојена је окером.

Кров је на двије воде, над олтаром и над пјевничким нишама је покривен лимом и прати тлоцрт зидовља. На врху крова над олтаром је трилобални крст.

УНУТРАШЊА АРХИТЕКТУРА

Црква је у облику издуженог брода са двије пјевничке нише на сјеверу и југу и с петоосминским олтарним завршетком.

У брод се улази испод пјевалишта. Женско одјељење је за степеницу повишено. Брод је нижи, а солеа је уздигнута за једну степеницу.

Моћни ступови призматичног облика држе пјевалиште и конструкцију звоника. Они дијеле простор пронаоса на три јарма пресвођена кружним сводом и раздијељена сводним обручевима, гуртама, чија је ширина увјетована ширином стубова и њима насупрот постављених пиластара уз зид западног прочеља.

Споредни су простори ужи, средњи је развучен у правокутник. На јужној страни су врата за пјевалиште.

Стубови почивају на соклу заобљеном на угловима. Сокл је у два паса, а конвексним се профилом сужује према деблу стуба. Облине на угловима косо завршавају испод капителног ојачања које је у облику вишепрутог вијенца. На страни окренутој према броду под вијенцем је конзола у облику у пуж савијене волуте која ствара архитектурно ојачање. Вијенац се над волутом обрађује. Пиластри уза зид имају једнаки сокл и капително ојачање. Стубови се као конструкциони дио звоника настављају и у пјевалишту, тако га дијеле на три одјела. Уз стубове су све до завршног вијенца постављени пиластри, који пресијецају капително ојачање на мјесту прелаза у лукове. Ограда пјевалишта је са страна обло валовита, а у средњем дијелу трбушаста, те је свод испод пјевалишта подешен тим кривинама.

У горњем дијелу пјевалишта су три простора, одговарају тлоцртној диспозицији приземља, два су бочна ужа, а средишњи је шири. Средишњи јарам је над правокутником, а бочни су над квадратима. Дијеле их широке гурте. Отвори пјевалишта се завршавају луком који почиње од капителних ојачања. Заглавни је камен савијен у малу волуту и у својој ширини прелази преко унутрашње стране лука те га дијели по средини. Угао између пјевалишта и брода је тростепен, као да се сразују пиластри са једне стране и с друге. Брод цркве је правокутник са двије пјевничке нише са сваке стране.

Зидна су платна брода подијељена почевши од пјевалишта прво на три плохе у којима су прозорски отвори. Отвори су правокутна удубљења у зиду са сегментним закључком. Прозорски су оквири једноставни, а с ванске стране су косе прекрижене решетке од кованог жељеза. Испод другог прозора је отвор за јужна и сјеверна врата. Врата су у правокутној удубини, која се сегментно закључују.

Вратнице су од жељезног лима са каснобарокном кључаоницом, чија је кутија украшена искованом птицом. Ова три простора сежу до висине дрвених „столова" постављених испод хоризонталног вијенца. Стога лезене које их дијеле не сежу до пода, већ се завршавају као и на пјевалишту над богатом волутном каменом конзолом. Изнад конзоле је вијенац истог профила као и вијенац на стубовима пјевалишта, а на њему је база лезене, прво одсјечак плинте, а одозго конвексно-конкаван профил. Четврта плоха зидног платна је нешто исту-

рена и пред њом су постављене двије лезене које сежу од пода до вијенца. Њихове су основице једнаке основицама краћих лезена. Све лезене завршавају капителним ојачањима, а изнад њих почиње завршни вијенац.

Завршни вијенац је у три паса, доњи је над лезеном и обрађује се над њиховим капителом. Други пас је конкаван и избочује се за моћну прекладу, која је тропрута, обрађује се над лезенама и ствара немирну црту.

Пјевничке нише имитирају трансептум. Оне су правокутног тлоцрта, са страна су рубни зидови ојачани пиластрима чије су основице и капителна ојачања исти као и на лезенама брода. Од ниша до иконостаса под је дигнут за једну степеницу. Ниша са олтарним простором спаја конкавни зид којим се непримјетно сужује. На углу између нише и олтарног зида прислоњен је пиластар који се наставља на пиластар више. У том удубљеном зиду с јужне стране је мало огњиште са напом, а са сјеверне стране је умиваоник. Закључак светишта се постепено укошује и незнатно се потпуно у тлоцрту савија. Пиластри дијеле зидно платно на три плохе, источну ширу те сјеверну и јужну, ужу. Једнаког су облика и декорације као и пиластри у ниши. Завршни се вијенац наставља из нише у олтарни простор и опасује га. Са обје стране су удубљења у зиду у облику плакара. У једном је проскомидија. У средњој је плохи веће удубљење са калотастим закључком, а са страна су узидани ормари за литургијско рухо.

Свод цркве је над бродом бачваст, подијељен је сусводницама на кришке које почињу над прозорима и спајају се у средини свода. Према распореду лезене на читавој површини су постављене појаснице, које су такође и изнад пиластара у закључку светишта. У пјевачким су нишама са страна уске сусводнице. Свод олтарног закључка је издијељен са три сусводнице од којих је средња шира и дубља. Прозори су у средини плоха и једнаки су као они у броду.

НЕПОКРЕТНИ ИНВЕНТАР

а. *Иконостас, дрвена олтарна преграда*

Брод дијели од олтарног простора класицистичка олтарна дрвена преграда. Иконостас има троја врата, царске двери те сјеверна и јужна. Нема сокла већ изравно почива на доњем вишепрутом међашном профилу. У нижој водоравној зони су слободне површине и на њима су укуцане иконе. Свака је од тих површина вертикално одвојена пиластрима које сијече горњи нешто богатији међашни профил.

У другој зони су површине једнако омеђене пиластрима који завршавају испод вијенца капителним ојачањем. На површинама за пријестолне иконе су по два љиљана. Вијенац је у два паса, нижи опонаша архитектуру завршног вијенца у броду. Изнад њега је преклада на којој је атика која иде по цијелој ширини иконостаса. Атички завршетак је Распеће са иконом Богородице и св. Јована Богослова у златном оквиру. На атици је слободна шира плоха за мање празничне иконе. Изнад ње је незнатно истурен вијенац са горњим равним пасом који ствара подложак за иконе смјештене над олтаром. Цијели атички завршетак твори цјелину. Шест икона са страна Распећа су уоквирене у позлаћене једноставне оквире, вјеројатно касније надодате. Око унутрашњег руба је орнаменат ужета, а на угловима и страницама су у овалним удубљењима цвијетни пластични украси.

Цијели је иконостас схваћен као архитектурна преграда на коју се вјешају иконе. Стога су пријестолне иконе једине рађене за иконостас, док су празничне и завјетне иконе разних величина, поријекла, времена и стила.

Распеће је велико, трилоби су богато декорирани позлаћеним рококо резбаријама на краковима крста спојеним уским завојницама. Подлога крста је златна и на њој је осликано Распеће. Лик Христа је налијево погнуте главе, око паса има богато набрану перизону. Над Христовом главом је у транспаренту натпис, испод ногу и у трилобима су амблеми четири еванђелиста, орао, бик, лав и анђео. Лијево од Распећа је, у трапезу извијене у лук горње странице, смјештен лик Богородице. Оквир је конвексно-конкавно профилиран, а на вањској су страни резбарене позлаћене декорације, цвијеће, рокаји и акант. На златној подлози је цијела фигура у ставу молитве. Богородица је огрнута црвеним мафоријем, а туника је плава. Лик је смирен, окренут према Распећу са уцртаним ореолом око главе.

Еванђелист св. Јован Богослов је у једнаком оквиру као и Богородица. На златној подлози је насликана цијела фигура младалачког изгледа. Преко плаве тунике је пребачен богато набрани љубичасто-смеђи плашт, који је преко рамена, а лијевом га руком светац елегантно придржава.

Вратнице царских двери су ниске и без обавезног приказа Благовијести. Оне се према средини уздижу у лук, чији једноставни профил завршава увијеним резбареним акантом. Са сваке стране су укладе које прате линију лука. На њима су аплициране осмокраке звијезде у средини, а изнад су постављени мали крилати анђели у лету. На мјесту гдје се затварају вратнице је вертикална профилирана пречка. На врху лука вратница је мало Распеће. У истокраком крсту је смјештен распети Христ, фронтално постављен, са мало налијево клону-

лом главом. Крст је уоквирен позлаћеним завојницама, а у угловима су зракасте избочине. Царске двери су смјештене у једноставан правокутни отвор који се од малих капителних ојачања завршава полукружно. Оквир лука је позлаћен, једноставно профилиран, са мањим заглавком у облику на ван и унутра увијене волуте. У сегментним трокутовима су осмокраке златне звијезде, а испод атике је ружа са лишћем. Сјеверни и јужни отвор за врата нема вратница већ се затвара брокатном завјесом.

б. *Проповједаоница*

Проповједаоница стоји изравно на сјеверном зиду без конзоле или подупирача. Ограда је при дну гушасто избочена у простор и затим се своди према зиду у конвексни полукружни чвор са розетом на дну. Горњи међашњи профил ограде је конкавно-конвексног пресјека и обрађује се над четири уска пиластра који дијеле површину ограде у четири поља у којима су смјештене слике еванђелиста. Пиластри су смјештени у медаљонима слике еванђелиста. Пиластри се при гушастом избочењу увијају у свитак, избочење прати декорација хрскавице која завршава апликацијом аканта. Низ пиластар се спушта бокор стилизираног лишћа.

Средишње је поље декорирано резбареним пластичним рокајима, лишћем и витицама. У главном оквиру су у два овална медаљона смјештени ликови еванђелиста Луке и Јована. Испод медаљона је картуша у којој је натпис на црквенославенском језику.

Бочна поља проповједаонице су ужа. У њима су смјештени у правокутницима, чија се горња ужа страна уздиже у лук са сваке стране, ликови еванђелисте Марка и Матеја. Оквири су једноставни и при дну завршавају лиснатим увојницама.

Ограда се прислања уза зид орнаментираном уском декорацијом.

Балдахин је декоративно изведен са много позлате и дубореза. Са страна се спуштају црне резбарене завјесе гроздасто набране са позлаћеним ресама. На доњој је плохи св. Дух у облику пластичне птице око које се шире дугачке уске зраке. По рубу балдахина тече имитирана текстилна драперија у облику капица са ресом на доњем завоју и розетицом у средини капице. Изнад драперије је хрскавичаст орнаменат који континуирано тече и обрађује се, иако нема ступова или пиластара, што ствара немирно цртовље међашног профила који чини такође обрате. Изнад профила је купола балдахина, четири велике волуте савијене на обратима у пуж, на чијој је вањској страни

лепезаст рокај, свијају се према горе и у средину и придржавају малу куполу, у ствари калоту при дну украшену имитацијом реса. На врху калоте је Божије око у зракастом оквиру, а сприједа на рубном профилу је у картуши смјештен натпис.

ПОКРЕТНИ ИНВЕНТАР

а. *Пијевнице*

Пијевнице (сјеверна и јужна) смјештене су пред нишама.

Израђене су од зрелог ораховог дрвета високог сјаја. Тлоцрт им је валовит, сприједа благо истурен, са страна се увлачи косо према бочним страницама. Сокл је гладак, изнад њега је узак профил. Средње поље је трбушасто извијено на ван. Оквир је правокутни са извијеном ужом горњом страницом. У њему је плитка уклада прилагођена оквиру и облику стране. Бочне стране су уже, горњи се профил благо спушта у незнатном завоју. Уклада је горе лијево шиљасто извијена. Горњи међашњи профил је узак, вишепрутаст и прати линију предње и бочних страна.

б. *Сједалице „столови"*

Уза зидове женског одјељења, брода и пијевница смјештени су „столови", високе сједалице, чији наслони сежу до хоризонталног вијенца у броду.

Прелаз из женског одјељења у брод је одвојен нижим „столовима" смјештеним са сваке стране. Између сједалица су конвексно-конкавно изрезане подупоре тако да стварају заплетену немирну линију. Наслон је савијен у волуту, на површини избраздан са два жлијеба. Од наслона се продужују изрезане дашчице које дијеле низ столова на једнаке вертикалне одјељке у којима су правокутне у оквир постављене укладе. Изнад свих столова иде јединствен вијенац конкавно-конвексног пресјека. На јужној страни брода су издвојени „Владичин" и „Богородичин" стол једнаког облика и декорације као и сви остали „столови".

Мањи „столови" који дијеле брод од женског одјела имају једнако нижи наслон који се сврша вијенцем. Стога су им укладе краће.

ц. *Проскомидија*, олтарски простор, ниша са вратима

Врата проскомидије су у оквиру. Профил твори при дну угаона ојачања, а горе се свија у меандар. Изнад оквира је вијенац, при дну украшен бисерним низом, изнад тога су ситне конзолице и уски вијенчани профил. Вратнице су на горњој страни свијене у лук. Оквири су подијељени на четири поља, по два са сваке стране. У оквирима су плитке укладе. Окови су од посебног жељезног лима. Врата носе класицистичке ознаке, обојене су у имитацију дрвета.

д. *Ормари за литургијско рухо (одежде) и црквено посуђе (Св. Сасудије), ораховина*

Смјештени су на зачелном зиду са сваке стране у облику плакара, тако да су им врата у равнини зида. У правокутном оквиру хоризонтално пререзаном по половици су двије укладе подрезаних углова. Оков је округли са бисерним низом около. Изнад врата је висок вијенац, у доњем пасу се полако степенасто избочује у простор и завршава моћним профилираним вијенцем.

ЗАКЉУЧАК

Црква св. Николе у Ријеци гради се на издисају барока по пројектима ријечког архитекта Ignazija Hencke-a. О њему смо успјели сазнати да се родио у Ријеци 17. VII 1740. г. као син Ивана Буре и Катарине Хенке. Према матицама вјенчаних видимо да се оженио Katarinom Schetino 1. II 1764. г. Отац му се доселио у Ријеку гдје је основао творницу поташе, а његов брат Јосип је касније основао властиту рафинерију шећера. Хенкеови су имали кућу на подручју „Civitatis novae" и добили су ријечко грађанство. Сâм је Игнације сградио кућу на Брајди уз саму царску цесту[40]. О његовом школовању нисмо сазнали ништа, али према сачуваном плану православне цркве св. Николе, који се чува у парохијском архиву види се да је Игнације Хенке био одлично школовани архитект и да је изврсно владао касно-барокним репертоаром. У току градње измијенио је неке детаље на фасади, поједноставио је орнаменат.

На овом се објекту, који је у свом оригиналном плану имао више рококо значајки, напуштених у току градње, видно испреплићу барок-

[40] Har, Liber Baptismorum, Flumen, Tom. 7, p. 76. Har, Liber matrimoniorum, Flumen, 1753—1776, T. 8. 1ª Februarii 1764, sin. p. Har, 3, 4 februar 1791, II—268, прот. бр. 5. G. Kobler, Memorie..., Vol. II, p. 51 и 90.

ни класицизам те бисмо могли рећи у развојном путу барокне архитектуре у Ријеци да је црква св. Николе кронолошки најмлађа грађевина, а стилски најсувременија, јер се елементи класицизма на њој појављују кад и на осталим грађевинама у Хрватској и Словенији конципирани у јозефинијанском „Цопф-стилу".

Ова црква носи обиљежја приспјелих деривата рококоа и класицистичког схваћања на крају 18. ст. Велики контрасти свјетлотамнога, толико карактеристични за архитектуру барока, овдје су потцртани, тако да се у унутрашњости не осјећају блиске тенденције тематских промјена класицистичке архитектуре на помолу. Одступање од традиционалне бизантинске архитектуре не смијемо приписати искључиво наглом прилагођавању ријечких Срба новим политичким и друштвеним увјетима већ и радикалним мјерама црквених власти у Хрватској у току 18 ст., наравно, управо у вријеме њиховог досељавања и црквеног припојења Карловачком владичанству[41].

Архитектонско остварење православне цркве св. Николе у Ријеци није ништа оригинално. Оно је настало као одјек и наставак архитектонске дјелатности започете у Сријему, Славонији и Војној крајини у току 18. стољећа[42]. Њена је вриједност у сигурности логичне конструкције по којој се необично приближава православној цркви у Карловцу у рјешењу брода и закључка светишта.

Типологија је оба објекта иста, тлоцртно и просторно, али је на ријечкој цркви своћење далеко једноставније, више у приморској традицији, а особито су наглашене водоравне цезуре моћним вијенцем који оплиће цијели наос и светиште те их просторно сажимље, док је у карловачкој цркви, према мишљењу Бурбице Цвитановић[43], редослиједом триумфалних лукова наглашен ритам јармова и просторних дијелова, што је чисто сјеверњачка мисао. Наше је мишљење да је Хенке имао у Ријеци узор у цркви св. Јеролима, само је дао посве властито рјешење прилагођено источном обреду.

У основи и пресјеку црква има облик слободног крста, а не триконхоса. Бочне су конхе (пјевничке апсиде) правоугаоне споља и изнутра те имају скоро једнаку висину са наосом, подсјећају прије на трансепт него на конху.

Олтарски је простор проширен једним травејем испред апсиде. Стога је црквени простор тлоцртно јединствен, издужен са полигоналним светиштем. Светиште је нешто уже од уско заснованог брода и повишено је за једну степеницу пред иконостасом, али веома дискрет-

[41] Р. Грујић, Апологија Српског народа у Хрватској и Славонији, Нови Сад 1909.

[42] М. Коларић, Српска уметност XVIII века, Београд 1954.

[43] Мг. Бурбица Цвитановић обрађивала је Карловачку српску православну цркву и она ми је колегијално пружила драгоцјене податке.

но тако да ни тиме није поремећено јединство просторне концепције.

Унутрашња је љуска задржала основну ознаку барока, појачану великим вишепрутним вијенцем, појасницама, које у малим размацима дијеле бачвасти свод, али више служе као ритмички украс, а мање као дивидент свода као и сусводницама у светишту. Пјевалиште је смјештено сучелице светишту уз главно прочеље, а почива на два масивна стуба, који уједно на себи носе тежину звоника. Ово је моменат ношења увјетовао мање отворе на пјевалишту, кроз које навире у цркву дневна свјетлост и у протисвјетлу оставља зидове светишта, што потцртава тај свијетло-тамни учинак. Појаснице, које се завршавају у каменим бујним волутама над зачељем црквених столаца, су активни елеменат простора, док оне имају на поданцима више декоративну, тек онда конструктивну улогу. То су још увијек чисте карактеристике барока, још је ентеријер бујно обликован и освјетљен високим прозорима постављеним у горњем регистру. Архитект Хенке је осјећао склоност за једноставне ритмове, за прецизне скоро геометријске одређености. Затвореност простора је подвучена једном једином смјерницом, лонгитудиналном оси која вуче све до богато обликованог вијенца и свода у светишту. Издуженост није прекинута дијафрагмом раскошног златног изрезбареног рококо олтара, смјерница се о ту секвенцу, толико нужну у православном бароку, не одбија, она прескаче ниску олтарну класицистичку преграду смеђег дрвеног скромног иконостаса и са мањим замахом, али ипак продире равно у светиште и ту се расплињује. У унутрашњем простору компактност је подвучена до те мјере да прозори имају више функцију, а мање су секвенце пуног и празног, отвори нису они који лепезасто расплињују повлаку, они су са њом у непосредној хармонији. У архитектури овог објекта је најдоминантнија игра свијетло-тамнога, елегантност и складност димензија те расчланба плохе. Њена тлоцртна једноставност уско је везана диктатом карловачког прототипа и рационалношћу простора наметнутог архитекту на самом почетку градње. Касније је дограђена огромна зграда црквене општине, која је бочно прочеље заробила са јужне стране и сецесионистичке трговине с главног и сјеверног прочеља који су јој фатално одузели моћ одашиљања властитих вреднота око себе. Хенке као да је слутио да ће пословност наручилаца овог здања помутити жељену сценографију коју би требало да ствара један тако елегантно замишљен храм те је подигао декоративни акценат до испод крова и он својом вишепрутошћу и обратима ствара сликовит учинак и понавља унутрашњу концепцију опасача. Архитект је у току градње одступио у извјесним детаљима, изоставио је тимпанон над улазом, спустио атику и снизио волуте, изоставио мјесто за сат, а умјесто круништа звоника валовитог профила које би

без сумње више подвукло барокност ове архитектуре, звоник је покривен са скромне четири кришке покривене лимом и дјелује недовршено и апсолутно крње. И у унутрашњости је Хенке извршио становите промјене, изоставио је степениште са обје стране иконостаса и спустио прозор у светиште испод завршног вијенца. На страни пјевалишта држао се плана и разиграо продором вањске атмосфере у унутрашњи организам природну циркулацију свјетла што допире с бокова са изломљеним свјетлосним прамеповима који се прстасто проширују испод улазног портала и преко три отвора на пјевалишту. Бујне конзолне волуте, којима као тешким капљама бивају придржани импости пиластара што стријеме према завршном вијенцу сијекући двије хоризонтале, стварају веома декоративну цјелину којој на другој страни као одговор недостаје рококо иконостас, као цезура на међи солеје, а и као синтеза кипарства и сликарства са архитектуром. Тај простор није прожет атмосфером православља какво се доживљава у црквама дуж Војне крајине, остала је искључиво Хенкеова каснобарокна интернационална архитектура која даје основни печат архитектурне вриједности. Вертикална и хоризонтална рашчланба прочеља и зачеља цркве св. Николе, као типични елементи јозефинијанске архитектуре, обуздале су бујност барока и учиниле да је тријезност класицизма са конца 18. ст. надвладала традицију правог барока.

Са православном црквом св. Николе завршава барокна грађевна активност у Ријеци, која се може пратити од 17. стољећа до последње деценије 18. стољећа. У том су размаку у Ријеци сагрђене двије барокне сакралне грађевине, Св. Вид и Св. Никола, прва као вијесник барока, а друга као сусрет барока са класицизмом. Сви остали сакрални објекти су у току та два стољећа барокизирани. Црква св. Николе, сграђена на платоу ван градских зидина, има у себи и за своје вријеме нечег симболичног. То је продор живота ван периметара градских зидина на отворени простор према будућој модерној ријечкој луци, што значи напуштање конзервативног, кампанилистичког, и прихватање отворености према свијету и козмополитског гледања нужног у поморском граду, чије су развојне концепције и носили „homines novi" настањени на ареалу „civitatis novae", моћни трговци, бродовласници и предузимљиви индустријалци без обзира на народност и вјероисповјест. О тој њиховој упорности најбоље свједочи легенда која се до данас задржала у ријечком пучанству, у којој се вели да су прошње ријечких Срба код судаца и гувернера биле толике, да су најзад дојадили гувернеру кад је стајао у разговору пред градским торњем, па се он љутито латио каменчића и бацио га у море рекавши им „ево, ту градите цркву". Они су, како народ прича, засули море до

мјеста гдје је пао каменчић и ту саградили свој храм. Колико смо год видјели да та легенда није повијесно основана, она говори о упорности и тврдоглавости тих досељеника који по сваку цијену желе да ако дају да и добију: добити значило је за њих и имати загарантиране привилегије добивене од врховне власти, а слобода култа за оно вријеме била је идентична грађанској слободи.

DIE SERBISCH-ORTODOXE KIRCHE SANKT NIKOLAUS IN RIJEKA

RADMILA MATEJČIĆ

In der Einleitung spricht die Autorin darüber, in welchem Umfange die kaiserliche Politik der Habsburger dahin ihr en Einfluss ausübte, dass sich die kleine Küstenstadt Rijeka im XVIII. Jahrhundert in ein blühendes Handelsemporium verwandelte. Dieser Umstand hatte zur Folge, dass eine grosse Anzahl Fremder, lauter erfahrene Handelsleute, deren Mentalität der kaiserlichen Politik entsprach, in die Stadt zogen, was wiederum zu einer rasche Entwicklung der Geschäfte und Industrie in der Stadt führte.

Im XVIII. Jahrhundert hatten die Habsburger das Ziel, ihre Kontrolle an der Adria auszuüben, um auf diese Weise den Handel mit den Osten zu sichern. Aus diesem Grunde wurden die Städte Rijeka und Trieste als »Porto Franco« ausgerufen — was im Jahre 1719. durchgeführt wurde. Wien lud fremde Handelsleute und Industrielle — ohne Rücksicht auf die Religion — in diese Städte zu ziehen, unter Garantie der Freiheit des Handels und des Kultes. — Auf diese Weise kamen die Juden und Protestanten nach Rijeka — während sich ihnen die aus den ottomanischen Bosnien geflüchteten Serben anschlossen. In den damaligen Dokumenten wurde diese serbische Kolonie als »Nazione greca« oder »Nazione Illirica del rito greco non unito« genannt.

In diesem Jahrhundert hatten in ihren Händen den gesamten Handel mit Tabak, Leder und Getreide. Eine derart reiche Kolonie verlangte die Bewilligung zur Errichtung ihrer Kirche in Rijeka. Diese Verhandlungen zogen sich eine ganze Reihe von Jahren dahin. Endlich musste der Kaiser Joseph II. persönlich in Rijeka intervenieren — auf diese Weise erlaubten die Behörden, im Gebiete der neuen Stadt Rijeka, die Errichtung einer serbisch-ortodoxen Kirche, die den Skt. Nikolaus gewidmet wurde.

Der Bau dieser Kirche begann im Jahre 1788. nach Projekt des Architekten aus Rijeka, Ignazio Hencke, geboren in Rijeka 1740. sein Vater besaas in Rijeka eine Potaschenfabrik, während der Bruder Joseph eine Zuckerraffinerie hatte. Die Familie gehörte ebenfalls zu den neuen Ankömmlingen. Der genannte Architekt kannte sehr genau das Repertoire des Spätbarockes, jedoch beim Bau der Kirche wurden seinerseits neue klassizistische Elemente eingefügt, was den Josephinischen Zopfstil genau entsprach.

Die helldunklen Kontraste wurden aus dem Barock übernommen, aber das Innere der Kirche wurde als ein geschlossener Raum — ohne barocke Unterbrechungenformiert. Man gewinnt den Eindruck, dass Architekt Hencke die Sicherheit und Logik der Konstruktion — besonders was die Dekoratio-

nen der Gesimse anbelangt — aus der Kirche des Hlg. Hyeronimus in Rijeka übernahm.

Die Geschlossenheit des Raumes ist mittels der longitudinalen Achse ausgedrückt. Diese Ausdehnung ist nicht durch das Diafragma eines Rokoko Ikonostates unterbrochen- in dieser Kirche ist der Ikonostas niedrig gehalten, klassizistisch einfach, so dass die Verlängerung bis zum Gesims des Altarraumes reicht, jedoch an den Seitenwänden befindet sich eine reich geschnitzte und bemalte Rokokokanzel. Die Fassade der Kirche ist überaus geschmackvoll gehalten, das Kordongesims ist sehr reich und profiliert, aber die Kirche ist von den umstehenden Häusern umfasst. Aus diesem Grunde kann ihre Schönheit nicht zur vollen Geltung kommen. Leider stellt diese Kirche in Rijeka keine urbanistische Sequenz mehr, es fehlt an der Freiheit ringsherum. Der Wert für die Stadt besteht darin, dass die Kirche ein hiesiger Architekt erbaute, und dass ihr Stil den Tendenzen des Ende des XVIII. Jahrhunderts entspricht. Mit dieser Konstruktion endet die Barockphase der sakralen Architektur in Rijeka.

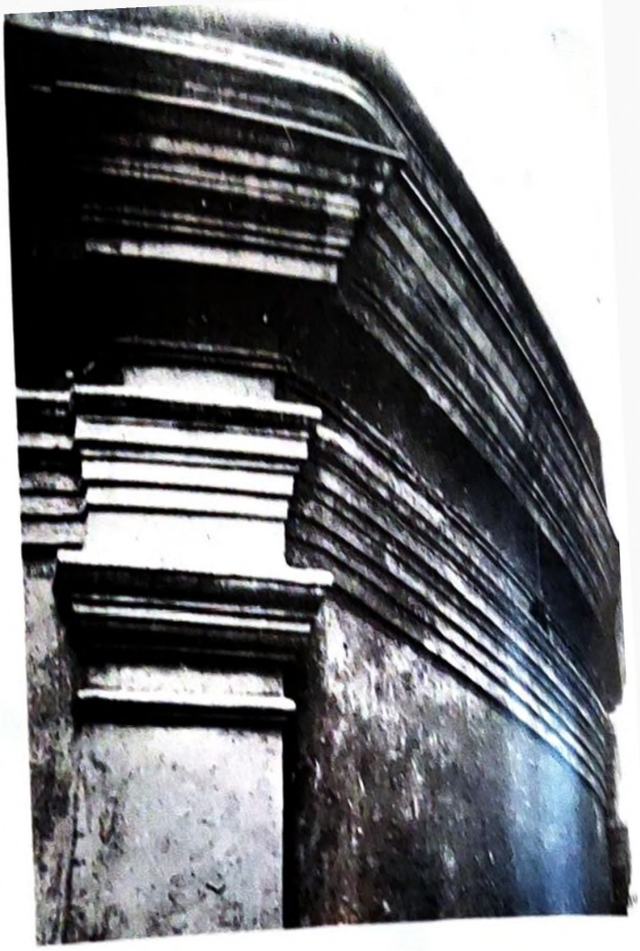
Der Bau dieser Kirche — ausser den Grenzen der alten Stadt Rijeka — erbaut am Boden der neu erstandenen Stadt Rijeka — am Terrain, gewonnen dem Meere — bedeutet de facto ein Eindringen der neuen Entwicklung und Geistes an die Meeresufer — was wiederum eine Orientierung zur Freiheit und kosmopolitischer Auffassung bedeutet, was für eine Küstenstadt sehr wichtig ist.

Die Entwicklungskonzeptionen dieser Anschauungen sind den »homines novi« zuzuschreiben, unter welchen auch die Serben aus Rijeka zählen, ihrem Kapital und ihrer Beharrlichkeit verdankt die Stadt Rijeka diese schöne im Zopfstil erbaute Kirche.



Сл. 1. Ријека, Српско-православна црква св. Николе, Прочеље

Сл. 2. Ријека, Српско-православна црква св. Николе, Завршни вијенац

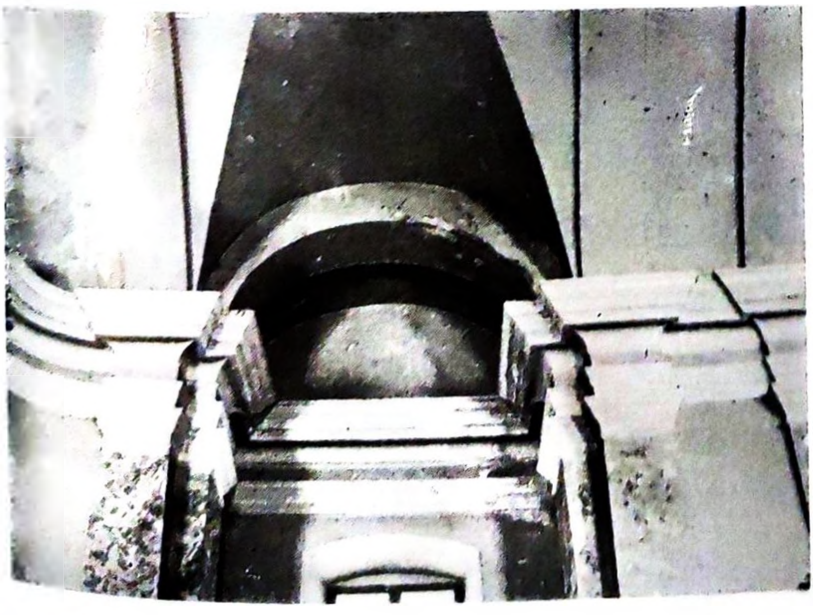




Сл. 3. Ријека, Српско-православна црква св. Николе, Свод и завршни вијенац



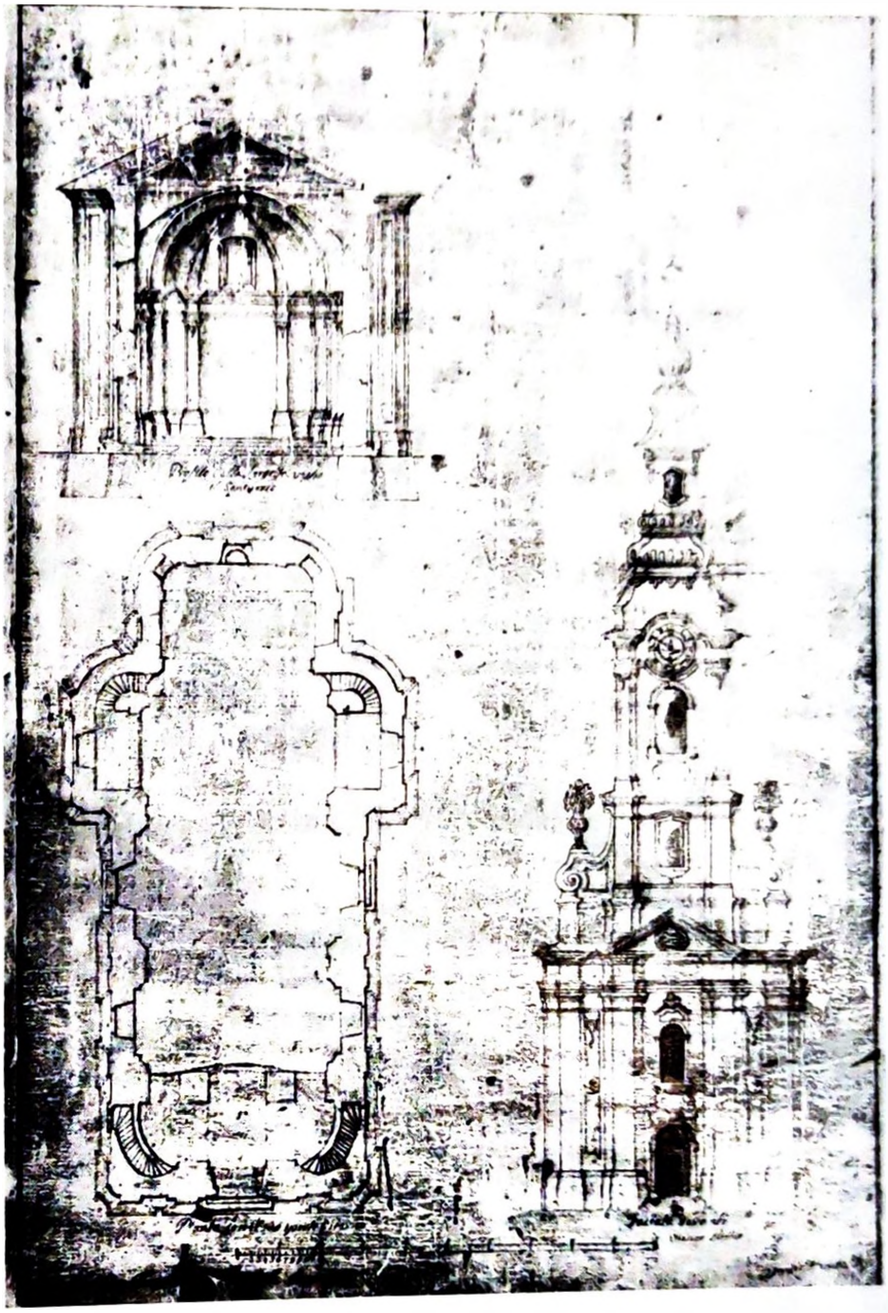
Сл. 4. Ријека, Српско-православна црква св. Николе, (Пјевалиште)



Сл. 5. Ријека, Српско-православна црква св. Николе, Свод пијевничке нише



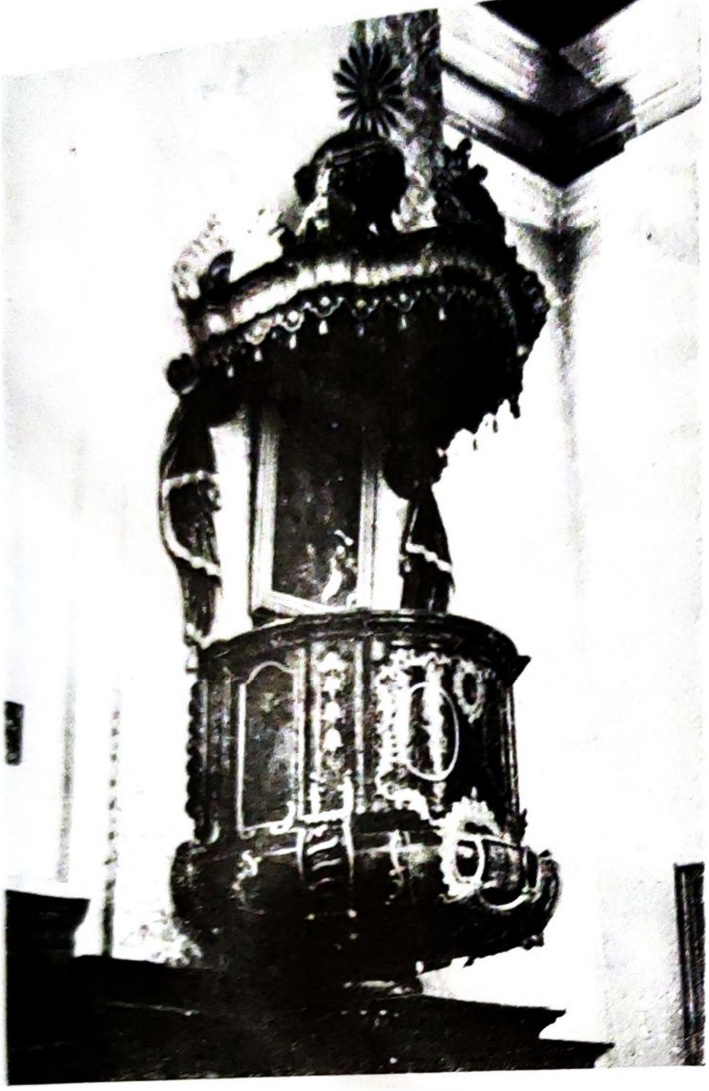
Сл. 6. Ријека, Српско-православна црква св. Николе, (Светиште)



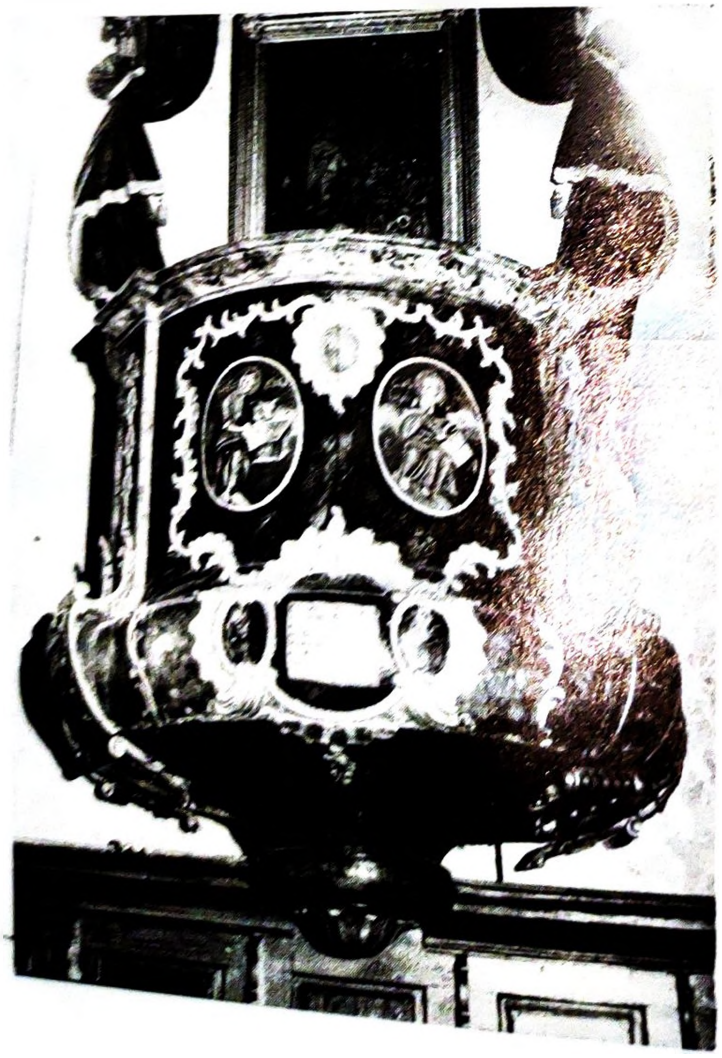
Сл. 7. Ријека, Српско-православна црква св. Николе, Нацрт прочеља, светишта и тлоцрт, десно потпис: Ignazio Hencke



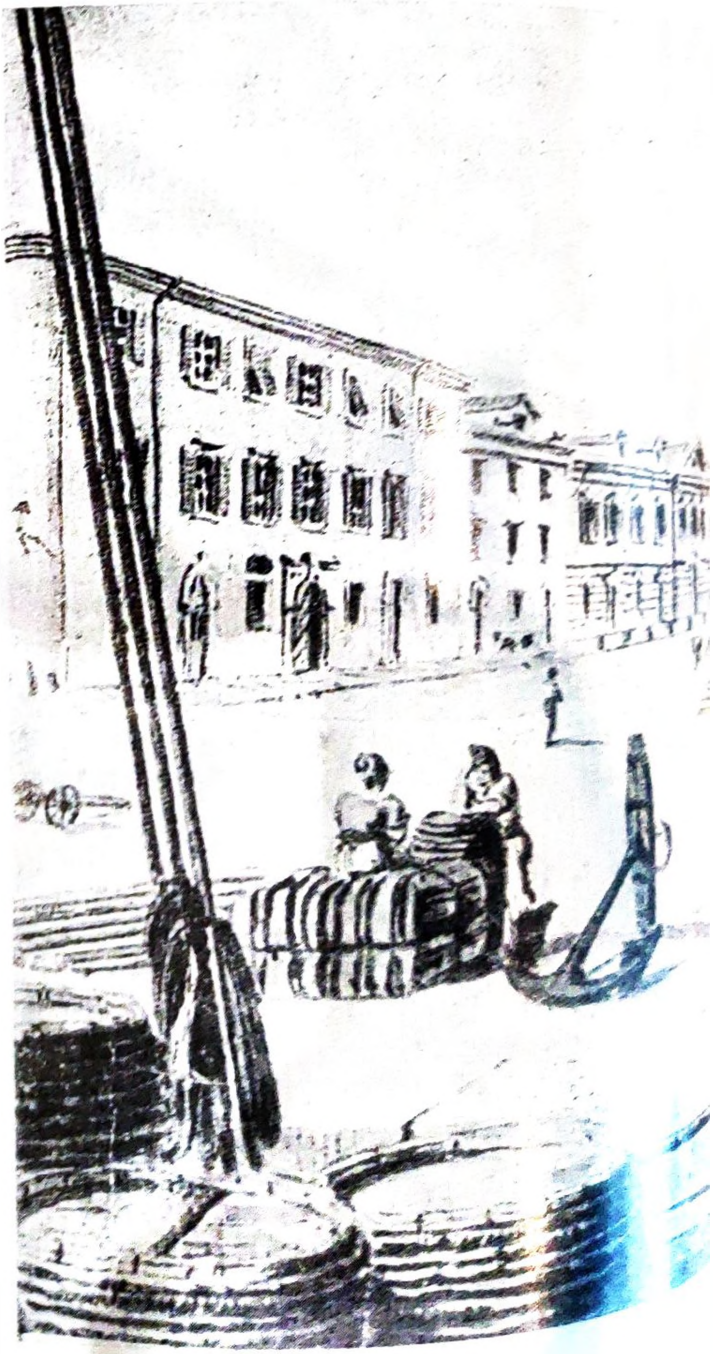
Сл. 8. Ријека, Црква св. Јеролима у комплексу Августинског самостана, Свод и завршни вијенац



Сл. 9. Ријека, Српско-православна црква св. Никол
Проповијелаоница



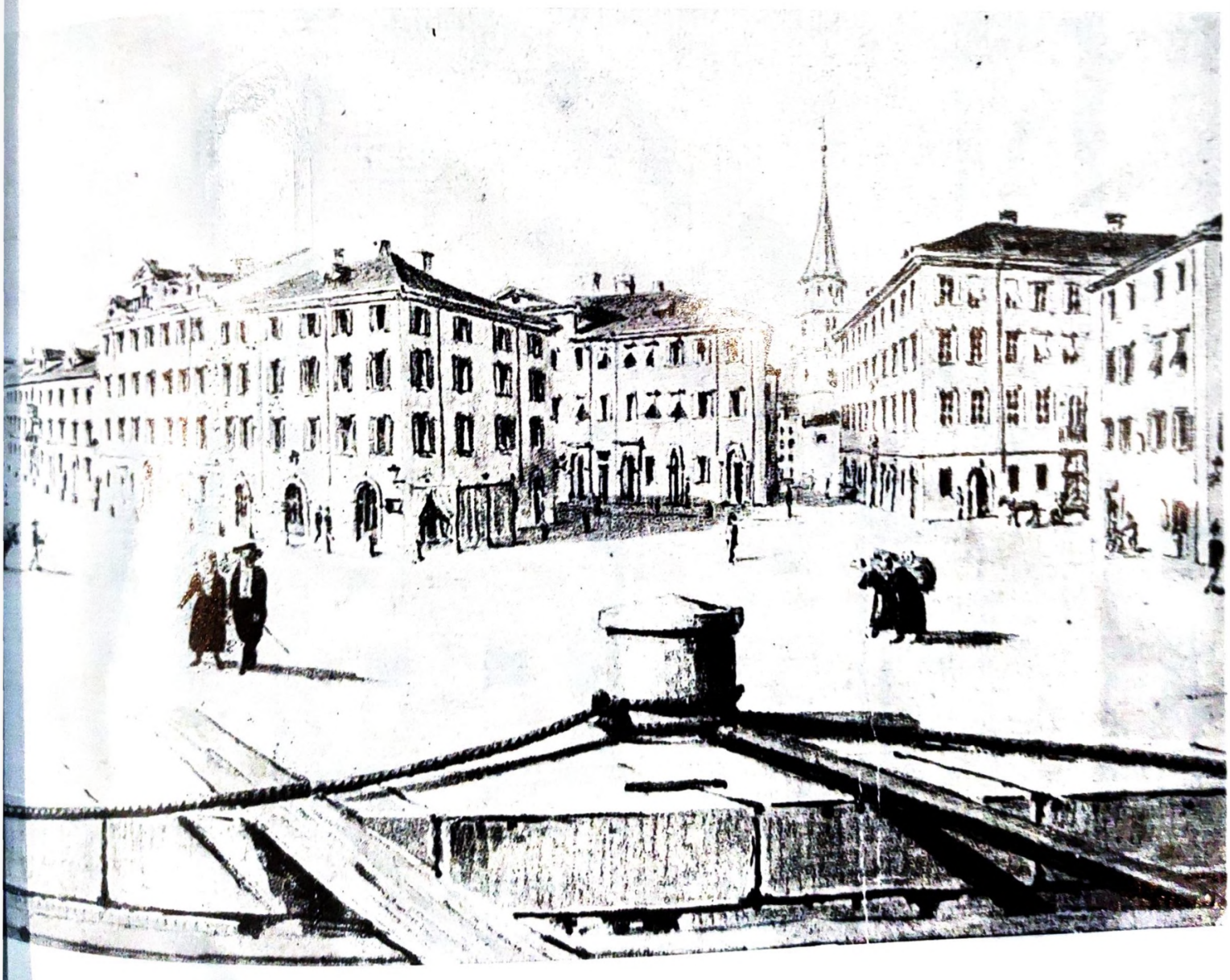
Сл. 10. Ријека, Српско-православна црква св. Ни
коле, Проповијелаоница, детаљ (доле лево)

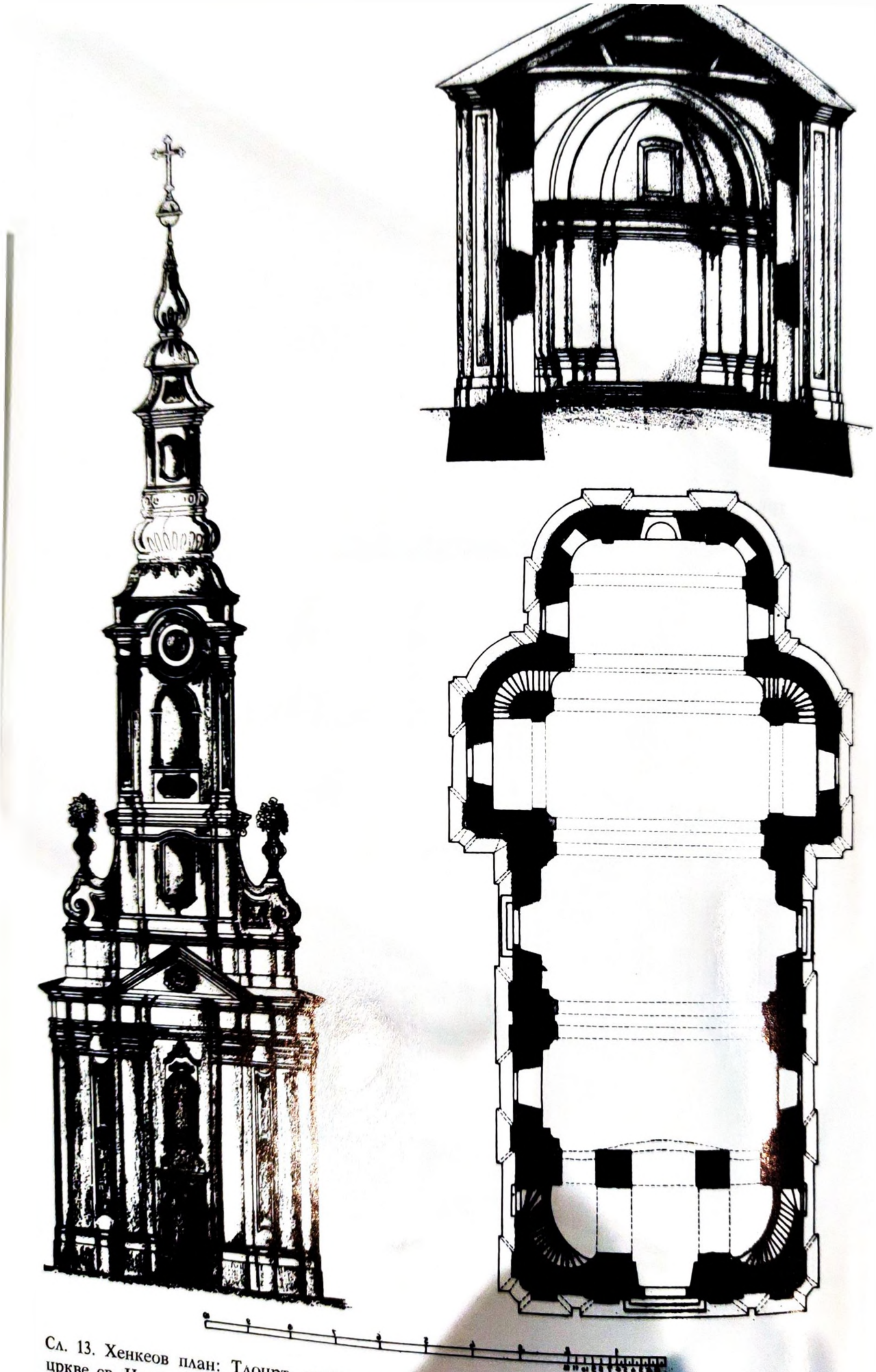


Сл. 11. Ријека, Српско-православна црква св. Николе, Прочеље, детаљ, плоча изнад портала



Сл. 12. Ch. v. Мауг, 1831. г. Акварел, поглед на Ријеку са Рјечине — Београдски трг (доле)





Сл. 13. Хенкеов план: Тлоцрт, нацрт прочеља и светишта Српско-православне цркве св. Николе у Ријеци — цртеж

Бранко Вујовић

Манастир Фенек



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

За проучавање културне делатности Срба на пространом подручју преко Саве и Дунава, Срем представља изузетно значајно средиште. На овом подручју се најраније и највише градило и стварало, почевши од првих знатнијих померања српског живља из средњовековне Рашке према северу за време „сремског краља" Драгутина, па све до XIX века. Јачање српског елемента особито је осетно у XV веку. Деспот Стефан Лазаревић, који је у Срему имао велике поседе, добио је до 1411. године од краља Сигисмунда, поред осталог, Купиново (Купиник), Земун, Митровицу и Сланкамен. Деспот Ђурађ Бранковић држао је 1441. године Сланкамен, а 1451. године Митровицу и Земун[1].

Непосредно после пада Србије 1459. године Срем постаје стециште српске феудалне емиграције. Пребегла српска властела добија на управу од мађарских краљева поједине утврђене градове на територији Срема[2]. Познато је да су управо у Срему последњи српски деспоти, поред пространих властеоских имања, имали и своје главне градове и дворце: Купиник, Сланкамен, Беркасово, Моровић и др. У исто време они су у врлетним пределима Фрушке Горе основали прве српске манастире на овом тлу: Крушедол, Велику Ремету, Гргетег, Хопово, Врдник, Малу Ремету, Бешеново, Шишатовац, Фенек, Кувеждин, Дившу и Прибину Главу[3]. Од самог настанка сваки од ових манастира постаје у извесном смислу језгро око којег ће се и касније окупљати српски живаљ који је притицао из Србије кроз широко временско раздобље

---

[1] Ј. Радонић, Србија и Угарска у средњем веку, Војводина I, Нови Сад 1939, 137—144. Д. Ј. Поповић, Срби у Срему до 1736/7, Историја насеља и становништва, САН књ. CLVIII, Етнографски институт књ. 1, Београд 1950, 10—11.

[2] Р. Шмит и Б. Бошковић, Средњевековни градови у Војводини, Војводина I, Нови Сад 1939, 301—329.

[3] В. Петровић и М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 13—14. Р. Грујић, Духовни живот, Војводина I, Нови Сад 1939, 356—369.

од XV до XIX века. Нарочито масовно насељавање Срба на овој територији настаје у време сеоба крајем XVII и пред крај XVIII века. Захваљујући свом географском положају у односу на границе суседне Србије, манастир Фенек је више од осталих фрушкогорских манастира одиграо улогу значајног културног, верског и политичког средишта.

У савременој историјској литератури Фенек још није монографски обрађен. Две старије моногафије овог манастира, настале у различитим историјским раздобљима — једна крајем XVIII, а друга почетком XX века — имају различит приступ историјским чињеницама и само делимично задовољавају потребе савремене историографије. Прву је написао учени проигуман фенечки Вићентије Ракић 1799. године, са доста наивно-патриотског и религиозног медитирања, што у приличној мери омета непосредно и јасно сагледавање чињеница[4]. Друга монографија, чији је аутор Димитрије Руварац, иако писана веома исцрпно у односу на црквену прошлост манастира, разматра само основна питања настанка и развоја Фенека и његове улоге у историји[5]. У оквиру општих студија из историје српске уметности, посебно оних које се баве и нашим архитектонским наслеђем, манастир Фенек је само делимично обрађиван или тек узгред спомињан. Разлог је очигледно у томе што архитектура данашње фенечке цркве не представља у стилском погледу посебно значајно достигнуће, а зидно сликарство, затим целокупни покретни инвентар и једним делом иконостас, уништени су још 1914. године. Према томе, са уметничко-историјског гледишта фенечка црква, па у извесној мери и сам манастир као целина, не поседује оне квалитете који захтевају да буду посебно истакнути у оквиру оваквих општих студија. Ово никако не смањује потребу да се о манастиру Фенеку расправља посебно, са комплекснијим сагледавањем његове историје[6].

---

[4] Історія монастыря Фенка описанная Вікентіемъ Ракичемъ, въ Бѣдинѣ 1799.

[5] Д. Руварац, Споменица о манастиру Фенеку, Сремски Карловци 1914.

[6] Једна свеобухватна анализа настанка, развоја и одржавања манастира Фенека кроз историју морала би да садржи све географске, политичке, економске, црквене и друге елементе, сходно положају и посебном значају који је Фенек имао међу сремским манастирима, почевши од проучавања његовог карактеристичног смештаја на лингули коју опасује меандар Фенечке баре, преко његовог положаја међу данас несталим средњовековним насељима Тврђењавом и Кумшом (Х. Шабановић, Турски извори за историју Београда, Београд 1964, 405, 596—598), до економске базе на којој се одржавао, политичког положаја (у оквиру Сремске жупаније, Шенборновог властелинства или Војне границе) и саобраћајне важности у граничном пределу. Разрада ових питања треба да буде предмет посебних студија. За проучавање економије манастира постоји, између осталог, и богата катастарска грађа у Архиву САНУ у Сремским Карловцима (фонд „Карте и мапе", 26 Фенек, преградак десно 4), а извесно је да постоје и други извори за све наведене теме. Познати картографски извори, важни за проучавање положаја Фенека у односу према другим насељима, такође су у науци недовољно искоришћени. У нашој расправи ми се само делимично користимо њима и то захваљујући љубазности Ж. Шкаламере који их је нама уступио, на чему му и овом приликом захваљујемо.

Најнепосредније о историји Фенека говоре изворни текстови и подаци сачувани у записима, манастирским пописима и разним административним документима објављеним у оквиру материјала из историје српске цркве у Војводини. Овај материјал публиковао је у више махова Димитрије Руварац[7]. Записи који потичу из манастира Фенека, а које су оставили многи калуђери и игумани на страницама разних рукописних књига насталих или чуваних у појединим временским раздобљима у овом манастиру, објавио је Љ. Стојановић[8].

Манастир Фенек налази се у доњем Срему, југозападно од Земуна, недалеко од пута који води од Сурчина према Бољевцима, крај села Јакова. Манастирски комплекс смештен је у равничарском пејзажу, у којем се уздиже црквено кубе и високи звоник (сл. 1). Иако по свом географском положају не спада строго међу фрушкогорске манастире, Фенек је по свом настанку и условима историјског развоја био увек најтешње повезан са овом групом српских манастира. То је разлог да се у литератури која се бави историјским и архитектонским развојем српских манастира у Војводини Фенек увек третира у оквиру групе фрушкогорских манастира[9].

Још није прецизно утврђено када је подигнут овај манастир и ко је био његов оснивач. Најранији помен о Фенеку налазимо у једном запису из 1563. године. Говорећи о једном минеју писаном у манастиру Фенеку, непознати калуђер помиње фенечког игумана кир Саву и манастирско братство:

Сіи миней съписа се пріи храмꙋ прѣподобніе наше Петкы ва Сремꙋ глаголіемь Фенекъ при игꙋменꙋ кѵр Сави и ер'м(он)ахꙋ и всеи братии. Сіе рꙋкоделиса смѣрниіи м'нах Захаріа іерм(о)нах вь лѣт(о) ,З҃О҃А҃, тогда крꙋ(г) слнцꙋ выс(ть) ѕ҃ І҃, а лꙋн(и) Д҃. Доѯа сі Ѳеѡс и ѡрꙋс.

Испод горњег записа додато је, вероватно касније, још неколико речи: Сі минеи искупи Ягода из' Беліграда, Бог да прости[10].

На основу података из овог записа[11] види се да је Фенек 1563. године имао манастирско братство и свог игумана, што упућује на за-

---

[7] Д. Руварац, нав. дело. Исти, Мојсије Петровић, митрополит београдски (1715—1730), Прилог историји српске цркве, Споменик САН, XXIV, Београд 1898. Исти, Митрополија београдска око 1735, Споменик САН, XLII, Београд 1905, 185. Исти, Једна пресуда конзисторијална, Српски Сион, Сремски Карловци 1906.

[8] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I—III, Београд 1902, 1903, 1905, 1925; 266—67, 635, 706, 3959, 4978, 7923, 8473, 8845.

[9] Д. Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира 1753, Српски Сион, Сремски Карловци 1903. Б. Стрика, Фрушкогорски манастири, Загреб 1927. О. Милановић-Јовић и П. Момировић, Фрушкогорски манастири, Београд 1963.

[10] Цитирано по Д. Руварцу, Споменица о манастиру Фенеку, 6.

[11] Манастир Фенек се спомиње у записима из 1563, 1573, 1574, 1605, 1713, 1753, 1762, 1773, 1788, 1792. године итд. Љ. Стојановић, нав. дело, I — 635, 706, 942; II — 3061, 3196, 3388, 3637, 3685, 3959, 4232; III — 4978, 4984 и 5409.

кључак да је у то време и сам манастир могао бити коначно изграђен и организован. Осим тога, сама чињеница да су његови калуђери поменуте године били у стању да пишу књиге говори о томе да их је морао бити већи број и да је манастир очигледно био подигнут много пре 1563. године. Према предању, Фенек су, као и манастире Крушедол и Хопово, подигли у другој половини XV века српски владика Максим Бранковић са братом деспотом Јованом и мајком Ангелином[12]. У свом извештају од 2. децембра 1775. године митрополит Вићентије Јовановић даје следеће податке који се односе на подизање манастира Фенек:

„Кад је подигнут и ко га је подигао, . . . не може се достоверним писменим доказима установити и доказати. Но држи се да су га подигли деспот Стефан Бранковић и супруга му Ангелина — коју српски народ назива св. Мајка Ангелина — и то с тога, што су они подигли и манастир Обеду, који је био филијал манастиру Фенеку, па су за извесно и њега морали подићи. С тога је манастир Фенек старији и од манастира Крушедола, кога су подигли њихови синови деспот Георгије, потоњи митрополит, и Јован око 1496. године"[13].

Мада народно предање и наводи митрополита Вићентија Јовановића, који се очигледно ослањају на то исто предање, не налазе поуздане потврде у историјским изворима, индиције које нам пружају аналогија и анализа архитектонског типа прве фенечке цркве указују да је манастир Фенек највероватније и подигнут у другој половини XV века.

О изгледу првобитне фенечке цркве и манастирског комплекса у целини судимо данас једино на основу манастирских пописа из 1735, 1753, 1771. и 1787—91. године.

По попису из 1735. године црква је била зидана од камена и опеке, а покривена шиндром. Кров је, како се каже у овом извештају, био у то време стар и труо. Црква је била посвећена св. Параскеви, а осветио је митрополит београдско-карловачки Мојсије Петровић између 1718—1730. године[14]. Са западне стране црква је имала женску припрату, а цела унутрашњост је била патосана опеком. Трошност и дотрајалост целе црквене грађевине посебно се истичу у овом попису, на основу којег Д. Руварац закључује „да је манастир и црква фенечка морала бити попаљена 1716. године када су Турци били потучени на Везирцу код Варадина"[15]. Из пописа црквеног инвентара стиче се

[12] В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, САН, Београд 1950, 334. М. Коларић, Фенек, Енциклопедија ликовних уметности, 2, Лексикографски завод, Загреб 1962, 259.
[13] Д. Руварац, Споменица о манастиру Фенеку, 8.
[14] Исто.
[15] Исто.

утисак да је манастир у целини био доста сиромашан, јер су пописане црквене ствари и по броју и по квалитету више него скромне.

Текст пописа из 1753. године је прилично опширан и садржи знатан број података не само о цркви већ и о другим манастирским зградама, имању и манастирском братству[16]. Црква је иста она која се помиње у претходном попису (из 1735):

„Церков сија созидата од камена и цигле, крестообразно, доста порушена, храм јакоже рјехом преподобне матере наше Петки, јест висока 2 клофтера, ширина такожде, долга с олтарем 4 клофтера и 2 шуха. Пјевнице округле, на њима труло устроено, на њему 8 пенцера маленех без катри и стакла. Церков како из нутра, тако и с поља њест побељена, патосата циглом; врата једна от западне стране, с немачком бравом; покривена прошедшаго љета шиндром растовом[17], јакоже и труло, ктиторством и иждивением почтенороднаго господара Кузмана Болтације, жителја вароши Земуна. Звоница при цркви от древета устроена, такожде же прошедшаго љета, растовом шиндром покривена, на њој крест од плеха, такожде на трулу и над олтарем . . .".

Из горенаведених описа следи да је првобитна фенечка црква била грађена као једнобродна засведена грађевина са бочним певницама, припратом, кубетом и звоником. Овај архитектонски тип цркава (са изузетком кубета и звоника) гради се у крајевима преко Саве и Дунава у другој половини XV века у духу традиција српске средњовековне архитектуре[18]. Како се у опису цркве из 1735. године кубе и звоник не помињу, претпостављамо да су они највероватније надзидани у периоду од 1735—1753. године, при једној од поправки манастирске цркве. У том случају наша претпоставка да је фенечка црква подигнута у другој половини XV века налази потврде и у основним карактеристикама њеног архитектонског типа. У прилог овоме говори и чињеница да се у близини Фенека налази Купиново са црквом св. Луке, једном од најстаријих српских цркава у Војводини[19]. Купиновска црква, подигнута у XV веку као једнобродна засведена грађевина с припратом, без кубета и звоника, са великом олтарском апсидом, скромно и једноставно грађена, — могла је послужити као објекат за угледање приликом изградње фенечке цркве.

---

[16] Д. Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира, 14, 23—24.

[17] На основу овог податка може се закључити да је фенечка црква била прекривена новом храстовом шиндром 1752. године, као и њен дрвени звоник. Д. Руварац (Споменица о манастиру Фенеку, 8) наводи још један податак везан за препокривање цркве. Наиме, по једном запису цркву је покрио мајстор Радивој Јаковљевић са седам момака из Сарајева.

[18] В. Петровић и М. Кашанин, нав. дело, 11—15.

[19] Исто, 33.

Од других манастирских здања у попису из 1753. године помињу се три ћелије са западне стране цркве, затим општа трпезарија, кухиња и једна соба за куварице са јужне стране. Све ове зграде биле су начињене од дрвета, облепљене блатом и окречене. У то време северно од цркве калуђери су почели зидати подрум над којим је требало да буду подигнуте опет дрвене ћелије. Са јужне стране манастира налазио се бунар са „целителном водом" на коју су долазили многи болесници.

У попису се подробно набраја црквени инвентар Фенека. Иконостас су украшавале иконе рађене на дрвету, укупно 30 икона, што одговара броју икона на просечно развијеној схеми иконостаса. Међу овим иконама биле су и престоне иконе Исуса Христа и Богородице. У олтару се налазила часна трпеза зидана од камена и опеке, на једном ступцу, на којој су били следећи предмети: две старе дотрајале плаштанице (једна од турског чита, а друга од белог беза ћенара), покров стари од шарене кадифе, један антиминс „освјашчан свјатопочившим архиепископом и митрополитом Викентијем Поповићем 1718. октоврија 5 у Сланкамену, доста ветх". Осим тога овде је пописан један ћивот, кондир од калаја, два бакарна свећњака, три сребром окована крста, од којих су два позлаћена.

Проскомидија је била израђена од дрвета. Ту је био покров од платна, путир израђен од позлаћеног сребра украшен са четири зелена камена; два сребрна дискоса, од којих један позлаћен; звездица сребрна и позлаћена, две сребрне кашике; затим „аер и два дарка от дамашке червене; аер и два дарка на тафту изображена, моловата и илуминирата, червеним тафтом постављена приложил В. П. Павел Ненадовић"; петохлебница од калаја, свећњак од туча, анафорница од калаја, кадилница од туча ветха, ибрик од бакра умивални, ибрик ради укопа бакарни, звонце од туча; умивалница камена порушена; четири фелона, четири стихара, четири епитрахиља, четири наруквице . . . У цркви се налазило преко 30 примерака литургијских књига, међу којима „евангелие московско, службеник, ирмологија, два октоиха . . ." и друге руске и српске штампане књиге, као и две српске рукописне књиге — „типик српски рукописни и Јефрем српски рукописни".

У попису из 1771. године наводи се да је манастирска црква иста она описана већ 1735. године. С обзиром на то да се овом приликом црква не описује детаљније, не знамо да ли је у међувремену од 1753. до 1771. године претрпела неке измене. О другим зградама манастирског комплекса попис из 1771. године даје нешто више података. Јужно од цркве подигнуте су четири нове ћелије зидане опеком. Подрум, који је започет још 1753. године, сада је био завршен и над њиме су биле подигнуте дрвене ћелије. Изван манастирског круга, изгледа не-

далеко од горе поменутог бунара, подигнута је кућа од опеке и ћерпића са две просторије. Зграда је свакако била намењена болесницима који су долазили овде на исцељење. Поред споредних зграда, амбара и штала зиданих у меком материјалу, подигнута је на Краку, у близини манастира, гостионица од плетера која је припадала манастирској економији.

Већ смо раније приметили да се на основу црквеног инвентара у манастирском попису из 1735. године може закључити да је манастир Фенек био релативно сиромашан. Према каснијим подацима изгледа да се његово материјално стање дуго није поправило. Тако се зна да је још половином XVIII века Фенек имао само један посед, право на који му је потврдила Марија Терезија својом конфирмацијом из 1743. године[20]. Од свог земљишног поседа Фенек није примао десетак, као што су то примали други фрушкогорски манастири. Да би некако живели и издржавали манастир, фенечки калуђери су били упућени на прикупљање милостиње. Годишњи приходи манастира, које налазимо у манастирским пописима, били су више него скромни. Наиме, они су 1754. године износили 490 фл., а 1771. године свега 525 фр. Треба напоменути и то да је са тим приходима живело братство од тринаест калуђера.

И поред овако тешког финансијског положаја фенечки калуђери су, на иницијативу игумана Софронија Стефановића, већ 1775. године отпочели са припремама опеке и црепа за зидање нове манастирске цркве. Манастирски приходи повећали су се пред сам крај XVIII века, тако да су 1787—91. године износили 2257 фр., али то се није битно одразило на економско стање манастира, чији су расходи нагло повећани за време аустро-турског рата. Заправо, тешким материјалним приликама у којима се налазио манастир може се објаснити чињеница да је црква, чија је изградња почела да се припрема још 1775. године, завршена тек 1797. године.

У време када се увелико припремала изградња нове фенечке цркве, настао је бакрорез *Преподобна Параскева*, рад непознатог аутора[21]. Према тексту на самом бакрорезу, њега је наручио 1782. године, вероватно код неког бечког гравера, новосадски житељ Константин Теодор Гадеш, Цинцарин родом из Москопоља. Оно што привлачи нашу посебну пажњу јесте приказ манастира Фенека (монастырь фенікъ) који је посвећен св. Параскеви и коме је овај бакрорез, очигледно, био намењен. Ведута Фенека изведена је у рокајној картуши у доњем делу листа, испод централне композиције. Изненађује изузетно веран

[20] Д. Руварац, Споменица о манастиру Фенеку, 7.

[21] Д. Давидов, Из историје српског бакрореза XVIII века, I, Зборник за ликовне уметности 1, Матица српска, Нови Сад 1965, 257—262.

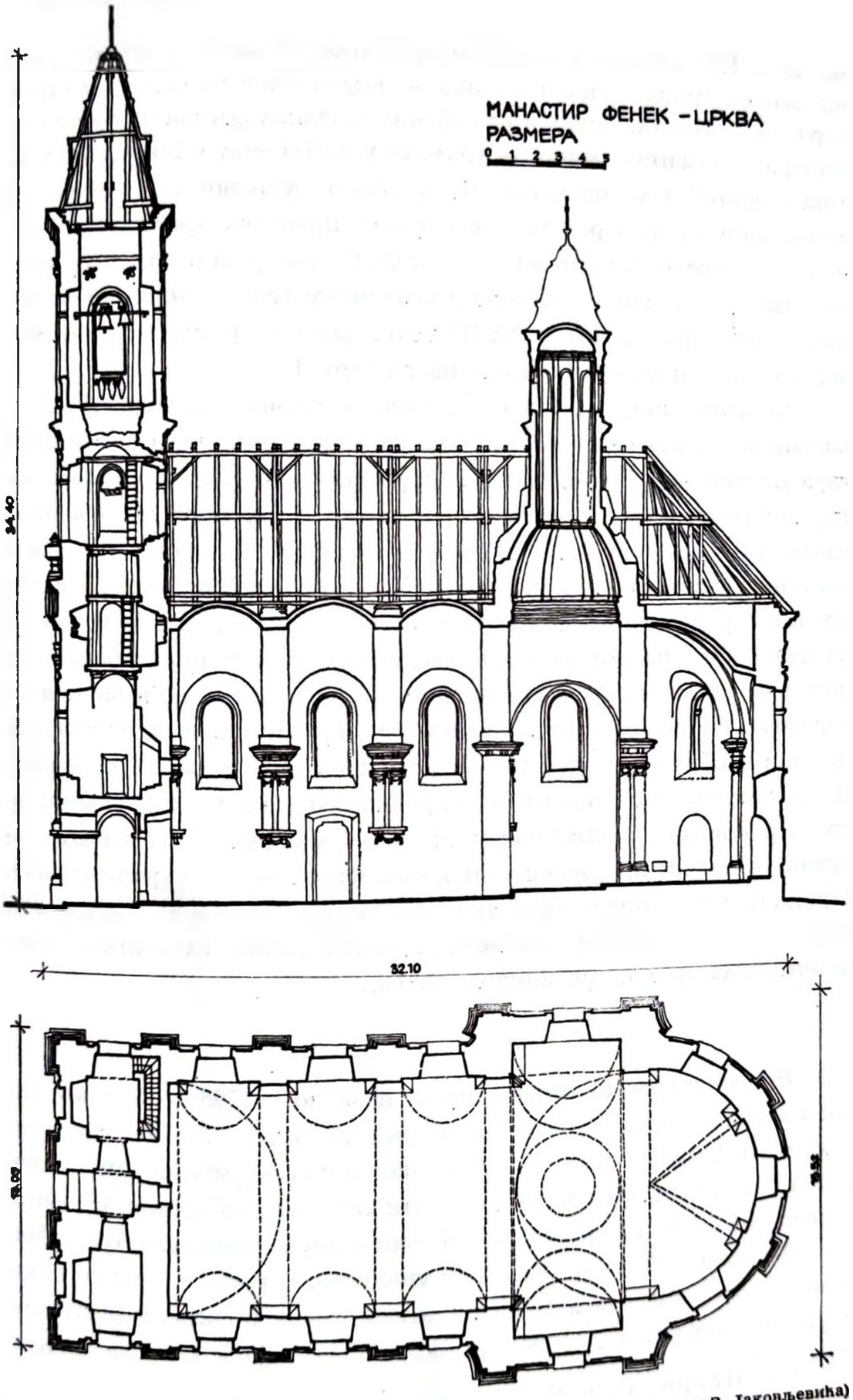
приказ целог манастирског комплекса. Изузетак чини цртеж цркве, која је на бакрорезу приказана нешто већа него данашња, са високим троспратним звоником и масивним кубетом на коцкастом постољу (сл. 2). Претпостављамо да је црква цртана према плановима за њену изградњу. Према томе, могуће је, да је првобитна намера била да се изгради монументална црквена грађевина, као на бакрорезу, па се касније од те намере одустало због финансијских разлога.

Званичан захтев за изградњу нове цркве фенечки игуман Софроније Стефановић упутио је митрополиту Мојсију Путнику тек 1785. године, када су припреме већ прилично одмакле. Митрополит је тражио да му се претходно поднесе план нове цркве и после тога, 1786. године, одобрио је градњу. Изгледа да је читав период од 1786. до 1793. године, када је отпочело рушење старе цркве, прошао у даљем интензивном припремању грађевинског материјала, пре свега у печењу опеке. Како манастир ни у овом тренутку није био у стању да преузме на себе све тешкоће и трошкове изградње, манастирско братство се обратило за помоћ верницима, и то у првом реду богатим земунским грађанима. Иако црква није подигнута искључиво од тих прилога, они су несумњиво допринели да се њена изградња убрза[22]. Митрополит Стефан Стратимировић осветио је камен темељац нове цркве 1793. године, а црква је коначно завршена 1797. године. Крајем 1795. године, у току градње цркве, умро је игуман Софроније, те на његово место братство изабере јеромонаха Вићентија Ракића, који је произведен за игумана Фенека 9. јануара 1796. године. Исти игуман Вићентије осветио је нову цркву, уз благослов тадашњег митрополита Стефана Стратимировића, на дан храмовне славе 26. јула 1797. године.

Црква св. Петке (сл. 3) манастира Фенека представља по свом архитектонском типу изразити примерак барокне цркве какве се у Војводини подижу у XVIII веку[23]. Грађена је као једнобродна грађевина са полукружном апсидом и правоугаоним певницама, које су једнаке висине са наосом. Овакво решење певничких апсида утиче да црква гледана споља делује као једнобродна грађевина са трансептом. Над источним делом цркве уздиже се на високом постољу осмострано декоративно кубе које је у односу на архитектонску масу грађевине вео-

[22] Најзначајније прилоге за зидање нове цркве дали су: Милисав и Алекса Томић из Земуна, Георгије Рака и супруга му Ана из Јакова, Борђе Крестић из Митровице, Јеврем Јовановић из Сурчина, затим фенечки игуман Софроније Стефановић и др. (Д. Руварац, нав. дело, 12).

[23] Архитектонску валоризацију фенечке цркве извршила је Мирјана Поповић, стручни сарадник Завода за заштиту споменика културе града Београда, у оквиру елабората за заштиту овог споменика. Она ми је љубазно пружила на увид документацију, на чему јој и овом приликом срдачно захваљујем.



Цртеж 1. Основа и подужни пресек манастирске цркве (Цртеж З. Јаковљевића)

ма мало. Над западним делом цркве уздиже се висок, типично барокни звоник. Цркве оваквог облика — једноставне по основи и структури, снажно наглашених и развијених западних фасада на којима доминира импозантан звоник — граде се у XVIII веку у Војводини у великом броју[24]. Оне представљају, у својој основној архитектонској концепцији, крајњи резултат еволуције црквених грађевина рашке школе, са правоугаоном основом, једном пространом апсидом, куполом изнад централног простора и певничким трансептима. Бочни певнички простори постају у XVIII веку, као што је случај у Фенеку, знатно плићи и достижу висину наоса (црт. 1).

Фенечка црква зидана је од опеке, у кречном малтеру. Фасадне површине оживљене су пиластрима са капителима, чији ритам одговара унутрашњој подели простора и распореду прозорских отвора, затим хоризонталним венцима и профилисаним прозорским оквирима изведеним у малтеру, са полукружним фронтонима изнад прозора и плитким пиластрима са капителима. Као и код свих осталих сремских цркава, барокни архитектонски елементи долазе највише до изражаја на звонику и западној фасади цркве, која је двоспратна, са релативно широким отворима и слепим нишама. Кровни венац, који наглашава хоризонталну поделу фасаде, веома је пластичан у односу на површину зида и образује у средишњем делу полукружан барокни тимпан. На сличан начин обликован је и кровни венац на звонику. Звоник је сразмерно висок, витких пропорција, дебљих зидова, са бачвастим сводовима и ширим прозорским отворима. Фасаде су му украшене пиластрима са декоративно обрађеним капителима (сл. 4 и 5). Унутрашњи зидови цркве такође су оживљени архитектонским елементима: конзолним пиластрима, луковима и сводовима.

Иконостас (сл. 6) фенечке цркве израдио је 1798. године познати новосадски дуборезац Аксентије Марковић, о чему сведоче сачувани документи[25], као и натпис на самом иконостасу. О уметничким вредностима овог иконостаса можемо судити само по резбареним деловима горњих зона, јер су украсе у доњој зони потпуно уништили Аустријанци 1914. године. Том приликом је уништено и распеће које се налазило на врху иконостаса. Очувани делови говоре о високом занатском и уметничком нивоу декорације иконостаса, чија је стилска концеп-

[24] В. Петровић и М. Кашанин, нав. дело, 39.
[25] Класицизам код Срба, III, Београд 1966, 144.

ција чиста и јасна, везана за најбоље традиције дуборезачке школе којој Аксентије Марковић припада (сл. 7 и 8)[26].

Иконе на иконостасу израдио је 1818—20. године панчевачки сликар Петар Радосављевић, уметник који је у историји остао познат по својој наклоности према Карађорђевим устаницима и по веома малом броју сликарских дела које је оставио. Под утицајем свога оца Атанасија, уметничког столара и дуборесца, једног од припадника групе родољуба који су несебично помагали устанике у Србији, Петар Радосављевић је још 1809. године, као деветнаестогодишњи младић прешао у тек ослобођени Београд, где узима живог учешћа у уметничком и политичком животу устаничке Србије. Био је то ретко образован човек, не без књижевног дара, дубоко и искрено одан идеји националног ослобођења. Сматра се да је он аутор првог политичког памфлета који је настао на подручју Србије из времена првог српског устанка[27]. Познато је да је Радосављевић 1809. године радио на сликарском украшавању унутрашњости конака митрополита Леонтија Ламбровића, а по свој прилици и на изради неких устаничких пропагандних композиција с ликом Карађорђа. После повратка из Београда Радосављевић је наставио своје сликарско школовање на Академији у Бечу у току 1812—13. године у одсеку историјског сликарства[28]. Фенечки иконостас настао је управо након повратка Петра Радосављевића из Беча, што га чини особито занимљивим у односу на малобројне раније радове настале пре школовања у Бечу. Осим тога, иконостас у Фенеку има посебан значај и због тога што је то једини очувани и потписани иконостас овог недовољно познатог и занимљивог сликара са почетка XIX века, који је међу првим војвођанским уметницима прешао у ослобођену Србију.

О току радова на сликању иконостаса постоји одговарајућа архивска грађа. Сачуван је уговор склопљен 21. августа 1818. године између братства манастира Фенека и сликара Петра Радосављевића, по којем се сликар обавезује да за суму од 350 дуката у злату изради иконе за иконостас, затим позлати и обоји цео иконостас и 48 столова[29]. О томе у каквом је економском стању био манастир Фенек у

[26] Б. Гавриловић, Неки дуборезбарски центри у Војводини, Рад војвођанских музеја, Нови Сад 1954. О. Милановић, Из сликарства и примењене уметности, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, I, Нови Сад 1957, 48. D. Medaković, Marković Aksentije, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb 1964, 410.

[27] М. Вукићевић, Леонтије Ламбровић, Гласник Православне цркве, II, 1901, 394. Р. Перовић, Грађа за историју првог српског устанка, Београд 1954, 321.

[28] А. Ивић, Архивски прилози за биографије југословенских сликара, ЛМС, Нови Сад 1930, 234. М. Коларић, Ликовна култура Карађорђевог времена, Историјски гласник, св. 1—2, Београд 1951, 67. Исти, Radosavljević Petar, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Загреб 1966, 49.

[29] Класицизам код Срба, III, 144.

то време речито говори чињеница да при крају посла манастир није имао довољно новаца за исплату сликару уговорене суме. Стога манастирско братство упућује 29. августа 1819. године молбу Конзисторији да му се одобри сеча манастирске шуме за продају, како би се могао исплатити дуг и завршити сликање иконостаса. Конзисторија удовољава овој молби и својим писмом од 15. новембра 1819. године извештава администратора манастира Фенека коју и колико шуме може да се исече ради продаје, да би се извршиле обавезе према „молеру" који слика иконостас[30].

Распоред икона на иконостасу је следећи (црт. 2):

Прва зона, слике у соклу: 1. Правоугаона дрвена плоча са натписом о изради иконостаса (испод престоне иконе св. Параскеве):

Семꙋ иконостасꙋ иже древорѣзецъ Аѯентїй ѿ Марковичь у 1788 лѣ: содѣла ктїторинъ Г: Георгїй Крестичъ жителъ ,дмитровачки. Живописецъ бѣ Петаръ Радосавлѣвъ изъ Панчева, а живописанїѧ ктїтори бѧхꙋ въ Панч: Г. Арсенїй Деспотовъ в дверы 2. парꙋсїе зем: Г. Хажи Петръ Михаиловичъ с. Іѡан: Кре: ї пар. Воик: Г. Ганѧ Ѳеѡдоровъ Успен: прст: Бцы пар: Бꙋковц: Г. Іѡанъ Видакъ ї пар: Марад: Г: Константинъ Вꙋичъ С. Конст: и Елены: пар: Угрин: Г. Радованъ Новаковичъ с: перв: М й Арид: Стеф: ї пар: Батаи: Г. Лазаръ Урошевичъ и пар: Панч: Г: Іѡанъ Неделковичъ. С: В: М: Геѡргїѧ і пар: Беч: Г. Лꙋка Гꙋнѧнинъ 2. пар: Петр. Петковичъ из Деча ї: пар:

2. Нојева барка (испод престоне иконе Богородице), 3. Прича о Јони (испод престоне иконе Исуса Христа) и 4. Плоча са наставком натписа о изради иконостаса (испод престоне иконе св. Јована Крститеља):

Сей иконостасъ ѡкончасѧ лѣта 1820 при щастливомъ владѣнїю императора и кралѧ нашегѡ Г: Франца I Благословенїемъ же Егѡ превасходителства Г. Архїепїскопа и Митрополїта Карловачкагѡ Стефана ѿ Стратимїровичъ, настоѧнїемъ и ревностїю адмїнїстратора сеѧ обители О: Димитрїѧ и братїи їеромонаховъ, Стефана, Германа, Авакꙋма и монаха Леонтїѧ.

На царским дверима представљене су Благовести. На бочним северним дверима у овалу је насликана стојећа фигура архиђакона Стефана. На јужним дверима — св. Георгије.

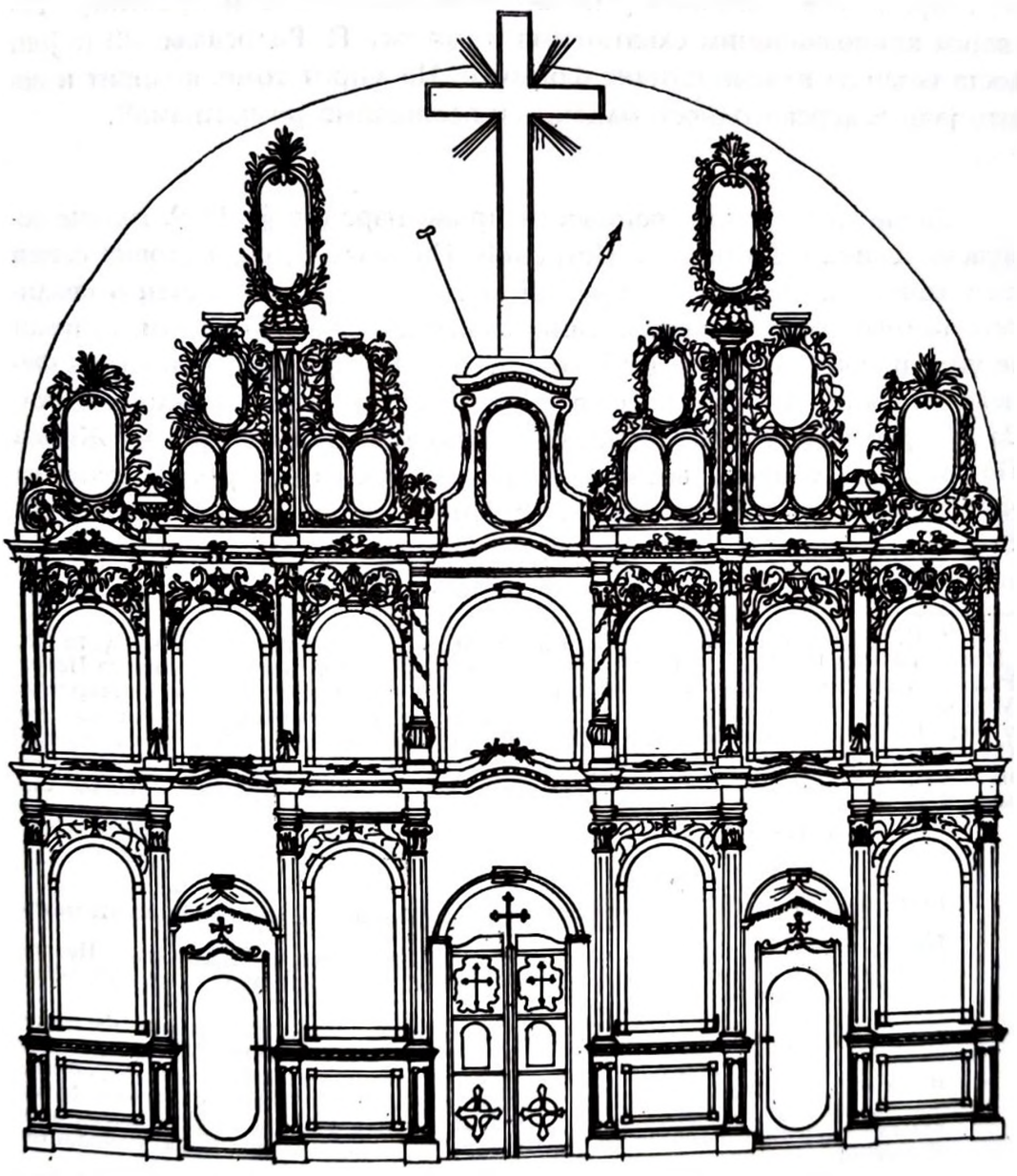
Ред престоних икона: св. Параскева, Богородица са Христом, Исус Христос и св. Јован Крститељ. Изнад северних двери — праведни Гедеон, изнад јужних — Бекство у Египат. Изнад царских двери, као обично, представљена је Тајна вечера.

Друга зона се састоји од седам празничних композиција — Рођење Христово, Крштење, Васкрсење, Св. Тројица, Вазнесење, Силазак св. Духа и Успење Богородичино.

Трећа зона састоји се од Распећа, испод којег је у овалу насликана сцена Скидање с крста, затим лево од Распећа у овалном меда-

[30] Исто, 145—147.

љону представљени су Богородица, шест апостола и, сасвим лево, св. Никола; десно, на исти начин су распоређени овални медаљони на којима су приказани — св. Јован Богослов, шест апостола и, сасвим десно, св. Стефан.



Цртеж 2. Схема иконостаса (Цртеж Ј. Алексић)

Док су иконе у доњој зони у приличној мери изгубиле свој аутентични изглед (нешто због оштећења, нешто због каснијих премазивања), иконе друге и треће зоне су сразмерно добро очуване и могу

послужити за стилску анализу слика Петра Радосављевића. На празничним иконама долази до израза схематичност и симетричност композиције, поред сигурног цртежа и солидног знања из области анатомије (Рођење, Крштење, Васкрсење). У сцени која представља Скидање с крста композиционо решење је нешто живље и ефектније. По својим композиционим схватањима и цртежу П. Радосављевић је још доста везан за класицистичке формуле. Насупрот томе, колорит и нешто јачи валерски односи блиски су осећањима романтизма[31].

Зидне слике у унутрашњости цркве израдио је 1859. године земунски сликар Димитрије Петровић. На жалост, од његових слика нису сачувани ни трагови, тако да данас не можемо судити о квалитету његовог рада на декорисању фенечке цркве. Међутим, сачуван је уговор закључен маја 1858. године између братства манастира Фенека и сликара Димитрија Петровића о изради тринаест зидних слика. За добар исход уговореног посла јемчио је сликарев отац — Живко Петровић, у то време веома цењени земунски сликар[32]. У цркви се чува и један његов рад — икона Св. Никола и св. Јован Крститељ, рађена уљем на платну, величине 69 × 58 см. Сликар је оставио свој потпис у доњем десном углу слике: Ж. Петровићь мловао 1842.

---

[31] К. Павловић (Један мало познати уметник из првог српског устанка, „Политика" бр. 18161 од 26. IV 1964) покушала је да на фенечким иконама Петра Радосављевића уочи још једну компоненту — утицај назаренског сликарства. Мишљења смо, да је у питању очигледна заблуда. Радосављевић је, истина, био у Бечу 1812—13. године, али је тих година назаренски покрет био тек у повоју. Српски сликари га прихватају много касније — после повратка бечких назарена из Италије. Димитрије Аврамовић дошао на бечку Академију 1836. а Павле Симић 1837. године.

[32] Потпуни текст уговора гласи:

Контрактъ

Кои данасъ подъ долеставленнымъ датѳмомъ између общежителногъ Мнтыря Фенека съ Єдне и Академическогъ живописца Г. Димитрїй Петровичь (с) дрѳге стране у смотренїю ваяня зида церковногъ на слѣдѳюћи начинъ за ключенъ и уговоренъ Єсть као:

1. Обећавасе Г. Димитрїе Петровичь живописецъ церквы Фенечке зидъ фрешко из'малати, и са трїнаестъ икона гди потребно бѳде у красити.

2. За посао свой обвезѳесе онъ добре и постояне фарбе у потребити, и посао по найновїемъ и православїю найсходнїемъ начину испословати.

3. Образе икона обећава се Отацъ нѣговъ Г. Живко Петровичь, ако бы гди потребно было, како у цлихнованю, тако и у молованю поправити и допѳнити.

4. За добаръ исходъ посла емчи и реченногъ живописца Отацъ Г. Живко Петровичь.

5. За овай посао Обвезѳе се Мнтыръ Фенекъ живописцѳ платити 600 fl. ков. мон: 500 ока жита, три фата дрва, Єдногъ брава уранѣногъ одъ аве године, и костъ ... и іошть за два мелка (?).

6. Као капарѳ после потврђеня овогъ уговора обвезѳесе Мнтыръ дати Г. Димитрїю Петровичь 100 fl. ков. мон. словом сто fl. ст.

Због неколико разарања и пљачкања које је манастир доживео у својој прошлости, особито у току два светска рата, нису сачуване друге појединачне иконе, нити остали предмети из црквеног инвентара. Изузетак чине четири гвоздена свећњака која стоје испред иконостаса:

1. Велики свећњак израђен 1856. године од кованог гвожђа. На горњем тањиру налази се већи број шиљака за постављање свећа. Доњи део свећњака рађен је у духу необарока. Неки делови су накнадно бронзирани, и то оба кружна поља са натписом и средње празно поље. Висина свећњака је 129 см.

2. Велики свећњак са три таса, рађен је средином XIX века, такође од кованог гвожђа. Поједини делови су накнадно бронзирани. Два бочна таса недостају. Висина свећњака је 130 см.

3. Два мања свећњака за по једну свећу. Израђени су од кованог гвожђа у духу необарока, вероватно у исто време кад и два претходна. У горњем делу налази се мањи диск са таласастим ивицама, који лежи на пупољку од четири дугачка, горе повијена позлаћена листа. Стабло је сасвим равно, а на половини његове дужине налази се розета састављена од четири листа. Сталак свећњака састоји се од три лучно извијене и при крајевима посувраћене ноге. Лишће и розета су бронзирани. Висина свећњака је 136 см.

У западном делу наоса, уграђене у црквени под, налазе се две правоугаоне плоче израђене од ружичастог мермера, величине 91 × 183 см. Плоча која се налази јужно од улаза постављена је над гробом фенечког игумана Софронија Стефановића. На плочи је уклесан натпис следеће садржине:

Здѣ почиваетъ рабъ Божїй Г. Софроній игѵменъ
рожденъ во Осѣцѣ поживѣ 55 лѣтъ престависѧ
же 1795 лѣта декем. 3го и здѣ погребесѧ 4го декем.

---

7. Три стотине фор. обвезѵе се Мнтыръ плаћати Г. Живописцѵ по соразмотрїю посла, и то овако: када онъ сврши кѵбе и Євангелїсте 50 fl. ст. за тымъ кадъ сврши Олтаръ 50 fl. ст, далѣ кадъ сврши сваки одъ три за оставша Свода после свршетка Свакогъ 50 fl. и на последкѵ кадъ сврши у паперти две иконе опетъ 50 fl. ст.

8. Остали 200 fl. задржаваюсе у каѵцїи и исплатићесе найдалѣ за годинѵ дана ѿ потврђеня контракта, и после прегледаногъ посла.

9. Депѵтатъ даћесе Г. Живописцѵ кад' мѵ потребанъ бѵде.

10. Мнтыръ прима на себе да дрва за скеле потребна о своемъ трошкѵ набави, а молери да скеле направе.

11. Што се молерскогъ посла тиче то примаю молери на себе.

Наведенный уговоръ болѣгъ утврђеня ради собственныма подписима од обои страна и печатомъ Мнтырскимъ укрѣпленъ Єсть.

У Мнтырѵ Фенекѵ Маїа 858

Живко Ј. Петровић
академически живописац
Димитрїе Петровић

которомꙋ ꙗко заслꙋженнѣйшемꙋ Г. Игꙋменъ
Димитрій Бꙋичъ изъ Ново Садѣ рожденный подражаѧ
и свое посмѣрти своей тѣло во истꙋю
гровницꙋ спрѧтати намѣрѧѧ камень сей водрꙋ
жаетъ 1825 лѣта по щедромꙋ промыслꙋ
всемогꙋщагѡ творца взѧтъ вꙋдетъ ѿ земли
здѣ погребисѧ ... ть сїе искреннѣише
братїи своей приврꙋа ... исполнити желанїе
свое вѣчнагѡ покоѧ.

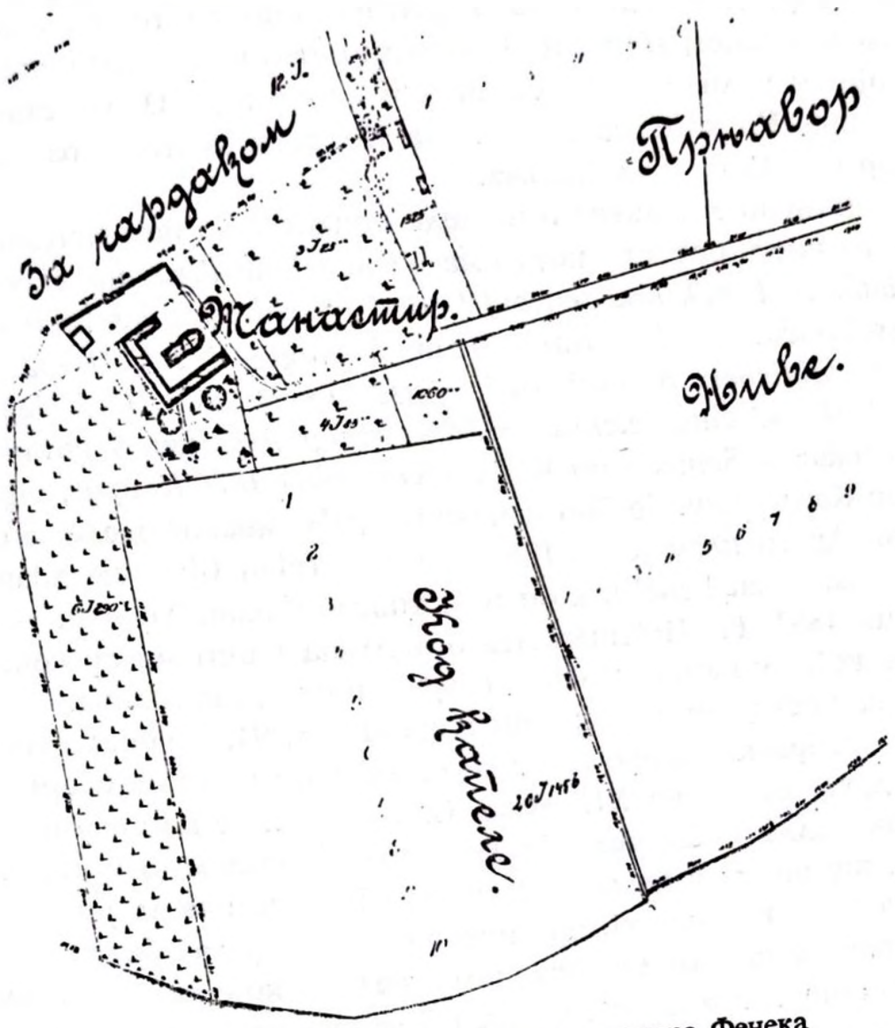
Друга плоча, која се налази северно од улаза, постављена је над гробом Вићентија Ракића, који је умро у Фенеку 1818. године. На плочи је уклесан натпис који садржи низ података из живота ове познате личности:

Здѣ почиваетъ равъ Божіи
Вїкентїи Ракичъ рожден л. х. 1750
авг. 14 пострижесѧ въ м. Фенецѣ
л. х. 1786. апр. 9 произведесѧ в дїа
кона їунїа 28 а во свѧщенника ї-
улїа 5= игуменом въ Фенецѣ поста-
влѧетсѧ л. х. 1796. іаннуар. 9= по том
послан въ трїест л. х. 1798 до л. х. 1811
при церкви свѧт. Спѵрїдона служаше
ѿ л. 1813. настоѧтелство въ Фенецѣ
прїѧ и л. х. 1818. 2 марта престависѧ.

Конаци манастира обухватају цркву са три стране — са западне и делимично са јужне и северне стране (црт. 3). Према Б. Стрики, нови конаци су подигнути 1785. године, а осветио их је тадашњи митрополит Мојсије Путник[33]. Овим се, ипак, не расветљава у потпуности питање њиховог настанка, јер се ништа не зна о судбини раније подигнутих делова конака. За сада само претпостављамо да су старији конаци, који се помињу у манастирском попису из 1753. године, били делимично искоришћени и укључени у ове нове конаке, чији се јужни и југоисточни део данас налази у полусрушеном стању. Колико је ова наша претпоставка оправдана показаће детаљнија архитектонска испитивања очуваних делова зграде. Извесне податке о величини и општем облику конака у односу на цркву и остале објекте манастирског комплекса пружају нам постојећи картографски документи из друге половине XVIII века. Најранији подаци о земљишним по-

[33] Б. Стрика, нав. дело, 167—169.

седима манастира Фенека потичу из 1781. године[34]. На једној аустријској карти из 1789. године, која се чува у Ратном архиву у Бечу, приказан је манастир Фенек са црквом и габаритом конака који обухва-



Цртеж 3. Ситуациони план манастира Фенека
(Цртеж инж. Павла Хорвата из 1909. године)

та цркву са западне и јужне стране[35] (црт. 4). На неким другим картама из истог времена, са нешто схематичнијим представама, мана-

[34] Прву детаљну катастарску мапу земљишног поседа имамо из 1781. године када су Фенек и његова околина (у оквиру јужног Срема) снимљени приликом првог аустријског економског премера, тзв. првог јозефинског премера. Овом приликом нисмо били у могућности да искористимо овај материјал. (Ратни архив у Бечу, B IXa 905: Plan der oeconomischen Aufnahme des löbl: Peterwardeiner Rgmte. Hptm. Pompeati compaqnie aus Dörfer Bolievcze, Jacovo, Döch, Petrovcich, nebst dem Kloster Veneg bestehend Aufgen. v. Fähnrich Wohlgemut des löbl: 2 Banat Rgmt. nebst Helfern Fähnrich Sturm löbl: Joh: gr: Palffyschen Inf. Rgmts. u. Practicanten Mihael Nicolich.). Р. Шмит, Преглед географских назива места на картама Србије и српских земаља, Споменик СКА LXXXVI, 67, Београд 1937, 20.

[35] Ратни архив у Бечу, B IXc 652.

стир је приказан са конацима који обухватају цркву са свих страна. Занимљиво је да се на свим картама насталим у раздобљу од 1781. до 1914. године појављује у непосредној близини манастира и једно насеље са 17—20 кућа, поређаних северно од пута који спаја манастир са Јаковом (црт. 5). На једној карти из 1788—89. године ово насеље је означено именом *Перовар*. Очигледно, ово насеље су чиниле породице које су радиле на манастирској економији. Оно нестаје после 1914. године. На картама са почетка XX века место се означује као Пријавор или Њиве код гробља.

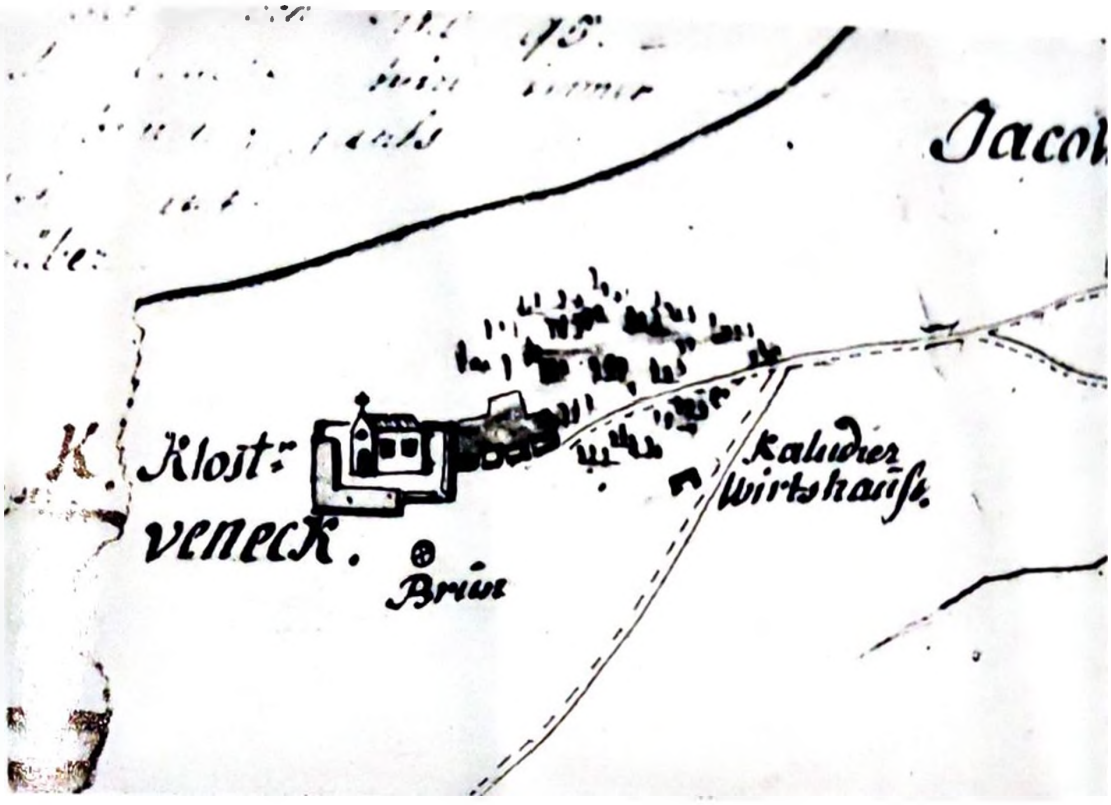
Најпотпуније податке о изгледу конака даје нам сачувани план из 1878. године[36] (црт. 6), који има наслов *Plan über das gr. ort. Klostergebäude zu Fenek mit den auf Grund Beschlusses des hochlöblichen Congress-Ausschusses datt. Karlovitz am 23 August 1. J. C. O. 732/324 und Erlass des löblichen Administrativ Ausschusses vom 3/15 September 1878 A. O. N. 342 eingezeichneten Adaptirungs Arbeiten.* У потпису члана стоји текст — *Semelin im Monate November 1878 Kappus, Ingenieur.* Инжењер Карл Капус је био начелник грађевинског одељења општине Земун. Други план је из 1883. године[37] (plan Über die Adaptirung des ... Klosters zu Fenek), који је потписао Франц Хофман — Ruma am 31 Juli 1883, Fr. Hoffman. На оба плана нацртани су конаци са изменама које су намеравали да изврше поменутих година.

Данас постојећи двоспратни конаци (сл. 9), и поред рушења и извесних преправки, скоро потпуно одговарају горенаведеним плановима из друге половине XIX века. Ови конаци се помињу и у извештају Арчибалда Рајса коме је 1918. године стављено у задатак да утврди ратну штету у Фенеку. Арчибалд Рајс истиче да је манастирска црква 1914. године (тј. пре првог светског рата) била опкољена са три стране дугачким двоспратним зградама које су обухватале калуђерске станове, архиву и економат. Све ове зграде, каже се даље у извештају, спаљене су 1914. године и од њих су остали само зидови. У извештају се посебно истичу оштећења цркве. Седишта и певнице су били изломљени, а већи део икона на иконостасу уништен. Црква је у тој мери оштећена, закључује на крају А. Рајс, да је немогућа свака њена реконструкција. Познато је такође да је овом приликом изгорела богата манастирска ризница у којој су међу осталим драгоценостима биле и следеће црквене старине:

1. Велико јеванђеље донесено из Русије у XVIII веку, оковано сребром, са повезом од црвене кадифе.

[36] М. Милошевић, Стари планови манастира Фенека и Ковиља, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Нови Сад 1957, 27—30.

[37] Архив САНУ — Сремски Карловци, Фонд „Карте и мапе", 26, Фенек, преградак А, 4.



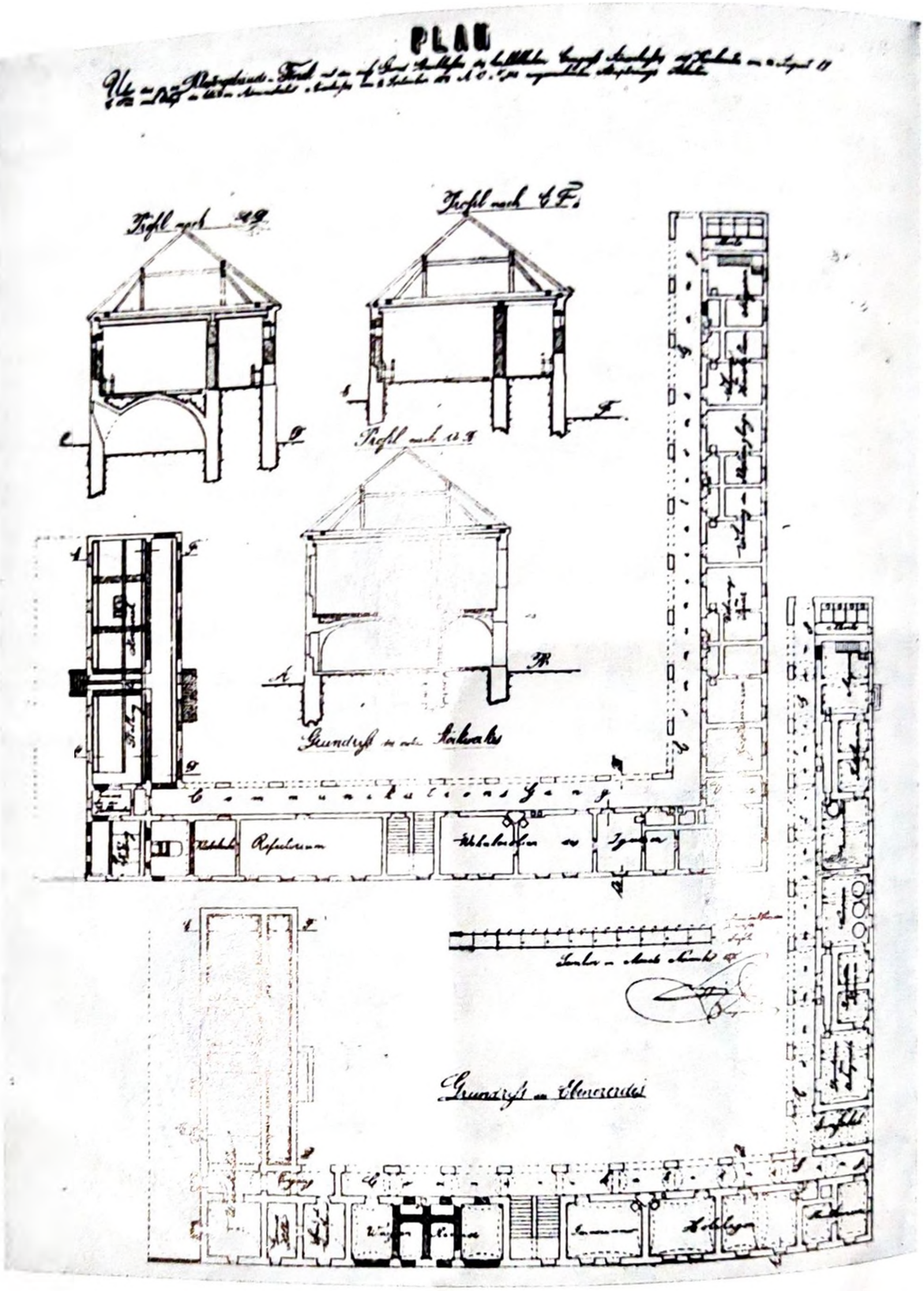
Цртеж 4. Манастир Фенек на карти из 1789. године, са копацима, помоћним зградама, економијом и гостионицом на Краку

(KAW B IXc 803)



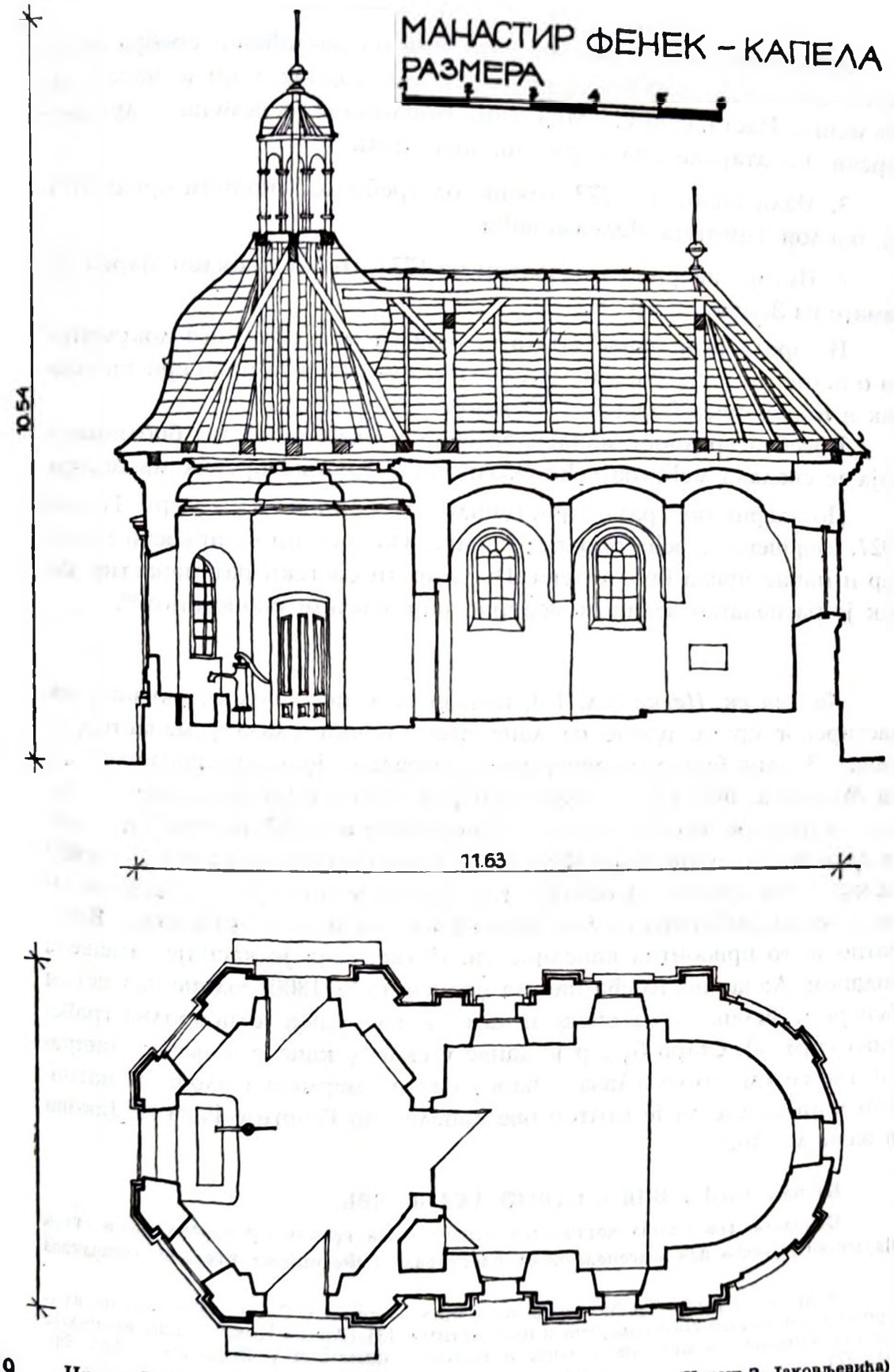
Цртеж 5. Детаљ аустријске карте из 1901. године

(MGW, 1901, 1:75000)



Цртеж 6. План манастирских конака из 1878. године

(Архив САНУ — Сремски Карловци, фонд „Карте и мапе“ 26.)



Цртеж 7. Основа и подужни пресек капеле св. Петке (Цртеж З. Јаковљевића)

2. Велики крст са ситним украсима од позлаћеног сребра са дрворезбареним деловима и записом из 1778. године, који је манастиру поклонила Наста, супруга Милутина Ђорломана из Земуна — дрворезбарски и златарски рад изузетног квалитета.

3. Мали кивот из 1773. године од сребра с урезаним орнаментима, поклон Тимотеја Недељковића.

4. Путир сребрни са позлатом из 1772. године, поклон Марка Карамате из Земуна, и др.

Изгорела је и манастирска архива са многобројним документима о историји манастира и документима везаним за први српски устанак и Карађорђев боравак у Фенеку.

Посебна вредност манастира била је његова богата библиотека, која је спадала међу највеће библиотеке фрушкогорских манастира.

По завршетку рата приступило се обнови манастира. Године 1927. извршена је већа оправка конака. Обновљени су црквени инвентар и манастирска библиотека. Пред други светски рат манастир Фенек је располагао великом модерно опремљеном економијом[38].

Капела св. Петке (сл. 10), налази се у непосредној близини манастирског круга, јужно од данашњег главног улаза у манастирски конак. Зидани бунар на овом месту изградила је, према предању, мајка Ангелина. Већ 1753. године бунар је био озидан и покривен кровом од шиндре. На бакрорезу св. Параскеве из 1782. године[39], на коме је дата ведута манастира Фенека, у првом плану је приказан бунар са купастим кровом од шиндре (сл. 2). Осим тога, уз сам бунар налази се мања грађевина са двосливним кровом и крстом на њему. Вероватно је то првобитна капелица св. Петке, која је касније замењена зиданом. Данас постојећа капела подигнута је 1800. године над истим бунаром. Зидана је од опеке и камена, као мања једнобродна грађевина (црт. 7). Стари бунар је данас у склопу капеле, у њеној припрати, где се (десно од улаза у наос) налази мермерна плоча са натписом који казује да је ктитор ове капеле био Георгије Рака из Јакова и жена му Ана:

Во имѧ ОЦА и СНА и СТАГѠ ДХА АМИНЬ.

Созидасѧ сіѧ капела восточнаго исповѣданіѧ греческагѡ закона храм стыѧ Параскеви сербскіѧ при благополучномъ царствованіи Францішка вторагѡ императора

[38] М. Костић, Трећа група масовних злочина у Срему. Злочини на културно-историјским споменицима и предметима, 131 (Архив Покрајинске комисије за утврђивање злочина окупатора и његових помагача у Војводини. Дел. бр. 543/47).

[39] Д. Давидов, нав. дело, 257—262.

римскагѡ съ благословенїемъ ихъ превосходителства Архїепкопа и Митрополїта Гдина Стефана Стратимировича ѿ кѹапинъ при игѹменѹ киръ Аронѹ Радовановичѹ и всемѹ братствѹ къ титоръ бысть сеѧ капели Гдръ Геѡрге Рака изъ Ꙗкова и сѹпрѹга Єгѡ Гжа Анна за споменъ свой вѣчити и своихъ родителей у Мтырѹ Фенекѹ 1800. лѣто.

На јужном зиду капеле уграђена је плоча од ружичастог мермера, величине 90 × 130 см, над гробом ктитора Георгија Раке. На плочи је уклесан натпис следеће садржине:

ІС̃ — ХР̃
НИ — КА

Здѣ почиваетъ рабъ Божїи
Георгъ Рака житель и кѹпец Іакова
рожденъ изъ Мацедоние поживе 90 лѣтъ
а во вѣчностъ преселисѧ мѣсаца февруара
15га Лѣта 1825.

На истом месту се налази и други натпис, уклесан на надгробној плочи Давида Поповића, трговца из Јакова:

Здѣ почиваетъ рабъ Божїи Давид Попповичъ
житель и кѹпецъ Іакова поживе 45 лѣта
а во вѣчностъ преселисѧ мѣсаца іѹнѹ 30га 1824.

До претходне плоче налази се део мање плоче, чији десни део недостаје (величина 40 × 42 см), са фрагментом натписа:

. . . . . .
дритѹ тоѧ о . . .
65 лѣтъ преста . . .
декемврїа 1813 . . .
вѣчнаѧ . . .
сеа же сѹпрѹг Сѵмеонъ . . .
стависа 30 марта 1814 . . .
и у таго сына своего . . .
гроб положисѧ . . . . . .

Западно од капеле има неколико надгробних споменика из XVIII и XIX века. На некима се натписи лако читају, на другима су једва видљиви или их уопште нема:

1. Римска ара, секундарно употребљена као надгробни споменик, величине 100 × 49 × 40 см, са накнадно усеченим крстом, годином и надгробним натписом из 1786. године, постављена је над гробом Алимпија Боића. На предњој страни се може прочитати делимично уништени надгробни натпис:

1786.
Здѣ почиваетъ рабъ
Бжїи Алимпїе Боићъ
поживи . . . . . .

Са десне стране се налази урезан други натпис, јако оштећен, тако да се може прочитати само неколико слова и година:

... сѧ лѣта 1785.

2. Надгробни споменик Пантелије Марковића из 1790. године, величине 112 × 38 × 28 см са натписом на удубљеној површини предње стране, који гласи:

ѕдѣ почиваетъ
рабъ Божїи
Пантелїѧ Марков...
поживѣ лѣтъ...
престависѧ
иѵнїѧ 11 1790.
лѣта

3. Надгробни споменик из XVIII века, има облик грубо обрађеног четвртастог блока заобљених горњих углова, величине 73 × × 70 × 32 см. Предња страна је обрађена у облику плитке нише са крстом у средини.

4. Надгробни споменик из 1826. године, правоугаоног облика, нешто заобљен у горњем делу, величине 85 × 34 × 15 см. Предња страна је украшена исклесаним крстом, који је уписан у правоугаони оквир, заобљен у горњем делу.

5. Надгробни споменик из XIX века, сличног облика и величине као и претходни. На предњој страни је плитко уклесан правоугаони оквир, изнад којег је круг са зракасто распоређеним троугластим удубљењима.

6. Надгробни споменик из XVIII—XIX века у облику грубо обрађеног нешто заобљеног камена, величине 60 × 80 × 45 см. На споменику нема трагова натписа. На предњој страни је уклесана мала дубоко усечена ниша за свеће.

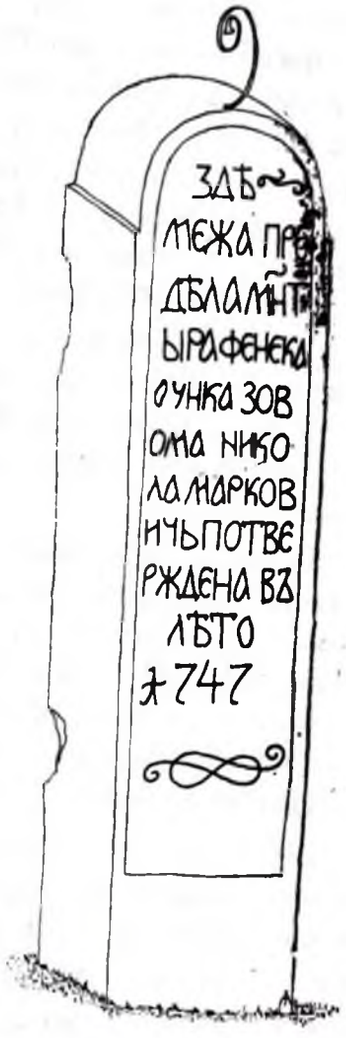
Са десне стране данашњег пута који води од Јакова према Бољевцима, на око 600 м даљине од места где се од асфалтног пута одваја колски пут за манастир Фенек, налази се камени споменик[40], правоугаоног облика са заобљеним горњим делом, висине 200 см, шири-

[40] Податке о овом споменику пружила ми је Антица Павловић, виши стручни сарадник Завода за заштиту споменика културе града Београда, на чему јој и овом приликом захваљујем.

не 45 см и дебљине 30 см. На источној, нешто удубљеној страни, која је окренута путу и реци Сави (црт. 8), уклесан је занимљив натпис:

Здѣ межа предѣла
митыра Фенека
оунка зовсма Никола
Марковичъ потврже
въ лѣто 1747.

На западној страни, окренутој према манастиру (сл. 11), уклесан је крст са розетом уписаном у круг и стилизованом геометријском орнаментиком. Откако се памти, тај споменик су становници овог краја звали „Златни крст". На основу натписа на самом споменику поуздано се може закључити да он није подигнут као обележје неког догађаја или у славу неке личности, већ је то камен-међаш манастирске земље, подигнут 1747. године. Што се тиче назива „Златни крст", он потиче од предања које народ овог краја и данас прича, а које каже да су Срби за време сеоба и ратова током XVIII века и касније, прелазећи Саву, журили да се домогну тог међаша и осећали се безбедним тек када су стизали до њега. Отуда је и његово име „Златни крст", као симбол спасења. Међаш је означен на многим картама са краја XVIII века, као и оним насталим током XIX и почетком XX века.



Цртеж 8. Камени стуб-међаш из 1747. године на граници манастирског имања, (источна страна)

(Цртеж М. Ивановића)

Манастир Фенек је имао изузетан значај за историју како суседне Србије тако и српског живља на територији доњег Срема. У Фенеку је, како сазнајемо из већег броја записа, током XVII и XVIII века била веома жива преписивачка делатност. Писци ових искључиво црквених текстова: минеја, типика и молитвеника, били су за оно време образовани калуђери. Атмосфера учености, која је постојала у Фенеку од самог његовог настанка, несумњиво је утицала да у овом манастиру проведе више година и један од веома образованих људи са краја XVIII и почетка XIX века, Вићентије Ракић. Познато је да је Ви-

ћентије Ракић за време свог боравка у Фенеку држао често проповеди и веома много писао. Године 1795, Ракић је постао манастирски игуман да би већ 1797. по наређењу митрополита Стратимировића отишао на дужност афимерија тршћанске цркве св. Спиридона. За нас је посебно значајан Ракићев боравак у Трсту, јер је баш ту отпочела сарадња између њега и Доситеја Обрадовића. Пошто је 1810. године основао у Београду прву српску Богословију, Доситеј Обрадовић поставља Вићентија Ракића за њеног првог учитеља и наставника. За време свог боравка у Београду (1810—1813) Вићентије Ракић узима учешћа у решавању неких националних и политичких питања. После катастрофе 1813. Вићентије Ракић заједно са устаничким вођама, међу којима је био и Карађорђе, прелази у манастир Фенек. Како је Фенек после 1813. године постао средиште српске политичке емиграције, то је сигурно да је Ракић наставио своју политичку делатност. Вићентије Ракић умро је 1818. године као проигуман манастира Фенека[41].

Налазећи се у непосредној близини старе српске границе, удаљен свега 5 км од ње, манастир Фенек је дуже од других фрушкогорских манастира остао под турским ропством. После првог великог турског пораза 1690. године Аустријанцима је пошло за руком да ослободе све фрушкогорске манастире изузев Фенека. Тако је Фенек од првог турског прелаза у Срем после 1520. године па све до 1717. остао под турском влашћу.

Пошто су 1717. године освојили Срем и Србију, Аустријанци су извршили поделу ове територије на компетенцију Београдске и Карловачке митрополије. Дипломом од 30. августа 1718. године Аустријанци су признали Мојсију Петровићу власт над српским свештенством у Србији. Како су Мађари са своје стране желели да имају удела у управи новозадобијене Србије, што им пак Беч није хтео уступити, они су успели да њихова дворска канцеларија изда са своје стране Мојсију потврдну диплому 27. септембра 1718. године, којом је Мојсије Петровић признат не само за архиепископа Србије него и доњег Срема. Тако је Фенек као једини манастир доњег Срема дошао под јурисдикцију Београдске митрополије и остао под њом све до краја аустријске владавине 1739. године. После поновног доласка Србије под аустријску власт и успостављања аустро-турске границе на Сави и Дунаву, манастир Фенек је дошао под јурисдикцију Карловачке митрополије и остао под њом све до 1918. године.

[41] Р. Грујић, Ракић Вићентије, Народна енциклопедија Ст. Станојевића, 662. Драг. Павловић, Вићентије Ракић, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. VIII, св. 20, 1935.

Значајни историјски догађаји одиграли су се у Фенеку крајем XVIII века у време аустро-турског рата и почетком XIX века после пораза I српског устанка. Познато је да се за време рата 1789—91. године у манастиру налазило војно стовариште. С обзиром на овај податак и на чињеницу да су се 1788. године у Фенеку састали аустријски цар Јосиф и кнез Алекса Ненадовић, претпостављамо да је манастир већ у то време постао пропагандни центар. Ако за овај период само претпостављамо да је Фенек играо улогу пропагандног и обавештајног центра, за следећи период, 1813, када су у њему боравили сви истакнути људи првог устанка, знамо то сасвим поуздано. После пораза устанка 1813. године заједно са устаничким вођама прешла је из Србије у Фенек и група студеничких калуђера са моштима Стефана Првовенчаног. Занимљиво је да су студенички монаси сами упутили захтев митрополиту Стратимировићу да им одобри смештај и боравак у манастиру Фенеку. За овај избор одлучујућа је била чињеница да се Фенек налази у непосредној близини границе па је из њега и најлакше одржавати везу са Србима у Пашалуку. Ћивот са моштима Стефана Првовенчаног представљао је само параван за одржавање тајних састанака и договора. Верници који су долазили да се поклоне моштима били су људи који су одржавали везу и преносили у Србију поруке устаничких вођа. Аустријске власти, којима је била позната делатност српских емиграната у Фенеку, посебно су мотрили на групу студеничких калуђера. Да би избегли сваки конфликт са Турцима, Аустријанци су предузели и одговарајуће кораке да онемогуће даљи политички рад у овом манастиру.

Дворски војни савет одредио је 24. маја 1815. године да Студеничани ради „избежанија сојуза са Сервијанцима" морају да напусте манастир Фенек и потраже уточиште у неком другом манастиру даље од границе. После извесних одупирања студенички монаси су прешли заједно са ћивотом Стефана Првовенчаног у манастир Беочин.

Боравак Карађорђа у Фенеку 1813. године био је несумњиво посебно значајан за рад ове емигрантске групе. У Фенеку је 1813. одржан састанак између проте Матеје Ненадовића и Карађорђа, о чему говори и Ненадовић у својим „Мемоарима".

На самом почетку I светског рата, 1914. године Фенек још једном постаје средиште отпора и то овог пута против Аустро-Угарске. Игуман манастира и целокупно манастирско братство били су похапшени под оптужбом да су слали оптичке знаке српској војсци. Како ова оптужба није могла бити доказана, то су и калуђери и игуман Данило Брзаковић, после драстичних злостављања од стране аустријских власти, пуштени на слободу. Манастир је, међутим, спаљен и, као што смо видели из раније поменутог извештаја А. Рајса, скоро потпуно

уништен[42]. Током II светског рата Фенек је поново страдао јер су Немци имали мигрђеско гнездо у црквеном звонику.

Бележећи основне етапе историјског развоја овога манастира, можемо закључити да манастир Фенек поред свог значаја који има као споменик архитектуре XVIII века, представља истовремено и значајан културноисторијски споменик који је одиграо знатну улогу у појединим, за Србију пресудним, историјским догађајима.

KLOSTER FENEK

BRANKO VUJOVIC

Für die Erforschung der kulturellen Tätigkeit der Serben im weiten Gebiet jenseits der Save und Donau ist Syrmien ein Mittelpunkt von ausnehmender Bedeutung. Auf diesem Gebiet wurde am frühesten und meisten gebaut und geschaffen, von den ersten bedeutenderen Migrationen der serbischen Bevölkerung aus dem mittelalterlichen Staat von Raška nordwärts, zur Zeit des »Syrmier Königs« Dragutin, bis zum XIX Jahrhundert. Eine starke Zunahme des serbischen Elements ist besonders im XV Jahrhundert fühlbar. Unmittelbar nach dem Untergang Serbiens im Jahre 1459 wurde Syrmien der Sammelplatz der serbischen feudalen Emigration. Die dahin geflüchteten serbischen Despoten errichteten zu jener Zeit auf Syrmiens Boden ihre ersten befestigten Städte und Schlösser: Kupinik, Slankamen, Berkasovo, Morović u. a., und die ersten Klöster: Krušedol, Velika Remeta, Grgeteg, Hopovo, Vrdnik, Mala Remeta, Bešonovo, Šišatovac, Fenek, Kuveždin, Divša und Pribina Glava. Von Anfang an ward jedes dieser Klöster im gewissen Sinne zu einem Kern, um den sich auch später das durch die ganze Periode vom XV bis zum XIX Jahrhundert aus Serbien herströmende serbische Volk versammeln wird. Eine besonders massenhafte Ansiedlung dieser Gegenden seitens der Serben erfolgte zur Zeit der grossen Auswanderung am Ende des XVII, und dann am Ende des XVIII Jahrhunderts. Dank seiner günstigen geographischen Lage inbezug auf die Grenze des benachbarten Serbiens, spielte das Kloster Fenek, mehr als die übrigen Klöster der Fruška Gora, die Rolle eines bedeutenden religiösen und politischen Mittelpunkts.

Das Kloster Fenek befindet sich in Südsyrmien, südwestlich von Zemun. Es ist noch immer nicht ganz genau festgestellt, wann es errichtet und wer sein Gründer war. Die früheste Erwähnung findet man in einer Inschrift aus dem Jahre 1563, in einem in Fenek geschriebenen Menäon. Aus den Angaben der Inschrift ist ersichtlich, dass dieses Kloster im Jahre 1563 bereits eine Klosterbrüderschaft und seinen eigenen Igumen (Prior) besass, was darauf schliessen lässt, dass zu jener Zeit auch der Klosterkomplex bereits vollkommen ausgebaut und organisiert sein konnte. Schon allein die Tatsache, dass die Mönche im genannten Jahr dort die Möglichkeit hatten, Bücher zu schreiben, besagt zur Genüge, dass die Bruderschaft bereits zahlreicher und das

[42] Страдања манастира Фенека 1914. године, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. VIII, св. 20, 1935.

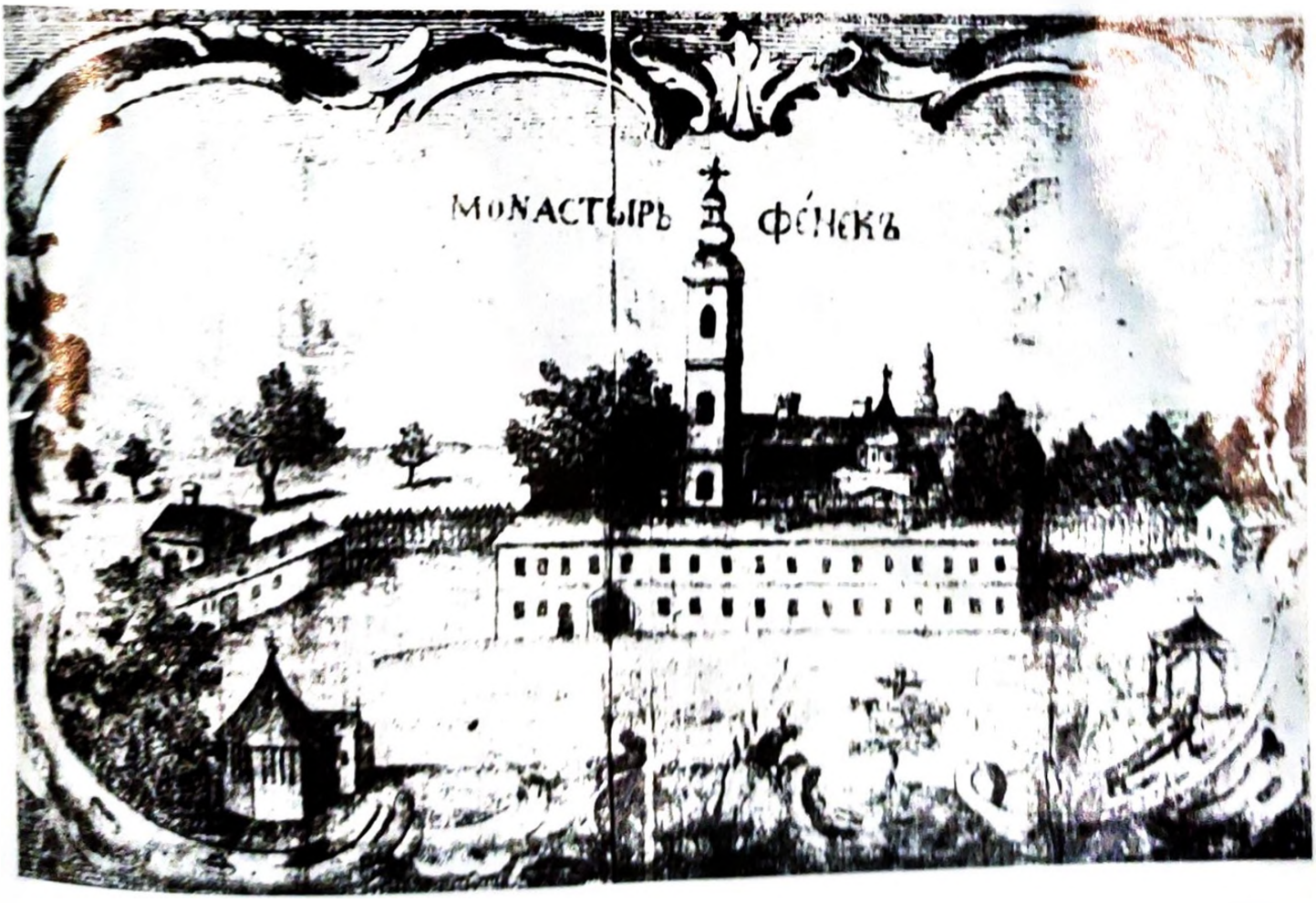
Kloster offenbar lange vor 1563 errichtet war. Der im Volke lebendigen Überlieferung zufolge hat Fenek in der zweiten Hälfte des XV Jh. der serbische Bischof Maksim Branković, gemeinsam mit seinem Bruder, Despot Jovan, und der Mutter Angelina gegründet. Die gleichen Angaben erwähnt auch der Metropolit Vićentije Jovanović in seinem Bericht aus dem Jahre 1775. In Fenek bestand im Laufe des XVII und XVIII Jh. eine rege Abschreibetätigkeit, wovon zahlreiche, in dieser Zeitspanne entstandenen, Bücher und Schriften zeugen. Über das Aussehen der ursprünglichen Kirche und den Klosterkomplex als einheitliches Ganzes können wir heute nur auf Grund der Klosterregister von 1735, 1753, 1771 und 1787-91 urteilen. Aus diesen Beschreibungen folgt, dass die alte Feneker Kirche als einschiffiges, gewölbtes Gebäude mit seitlichen Ghören, Narthex, Kuppel und Glockenturm konzipiert war. In dieser Bauart wurden Kirchen in der Vojvodina in der zweiten Hälfte des XV Jh. arrichtet. Analogien und Stilanalyse der Architektur der einstigen Kirche bezeugen, dass das Kloster Fenek höchstwahrscheinlich zu jener Zeit erbaut wurde. Die alte Kirche wurde im Jahre 1793 niedergerissen und sofort begann der der Bau der neuen, 1797 beendeten typisch barocken Kirche, wie solche in der Vojvodina im XVIII Jh. in grösserer Anzahl erbaut waren. Die Ikonenwand schuf im Jahre 1798 der bekannte Holzschnitzer aus Novi Sad, Aksentije Marković, die Ikonen malte 1818—1820 Petar Radosavljević aus Pančevo. Die Ausschmückung der Wände im Kircheninneren ist das Werk des Dimitrije Petrović, Maler aus Pančevo, ausgeführt im Jahre 1859. Die Klostergebäude, zweistöckig, erbaut im Jahre 1785, umgaben die Kirche von der nördlichen, westlichen und südlichen Seite, was aus den erhaltenen kartographischen und architektonischen Dokumenten des XVIII und XIX Jh. ersichtlich ist. In unmittelbarer Nähe des Klosters wurde im Jahre 1800 eine kleinere Kapelle über dem »Heilbrunnen« errichtet.

Das Kloster Fenek hat in den beiden Weltkriegen grossen Schaden erlitten. Besonders im Jahre 1914, als das Klostergebäude niedergebrannt wurde, in welchem sich u. A. die ausserordentlich wertvolle Schatzkammer, Archiv und Bibliothek befand. Die Kirche war demoliert, die Chöre zerstückelt, eine grössere Anzahl von Ikonen, der Wandschmuck und das gesamte Mobiliar vollkommen vernichtet. Ein gleiches Schicksal erlebte das Kloster auch im Zweiten Weltkrieg.



Сл. 1. Општи изглед манастира Фенека

Сл. 2. Ведута манастира Фенека, детаљ са бакрореза Преподобна Параскева из 1782. године



Сл. 3. Црква св. Петке, изглед са севера





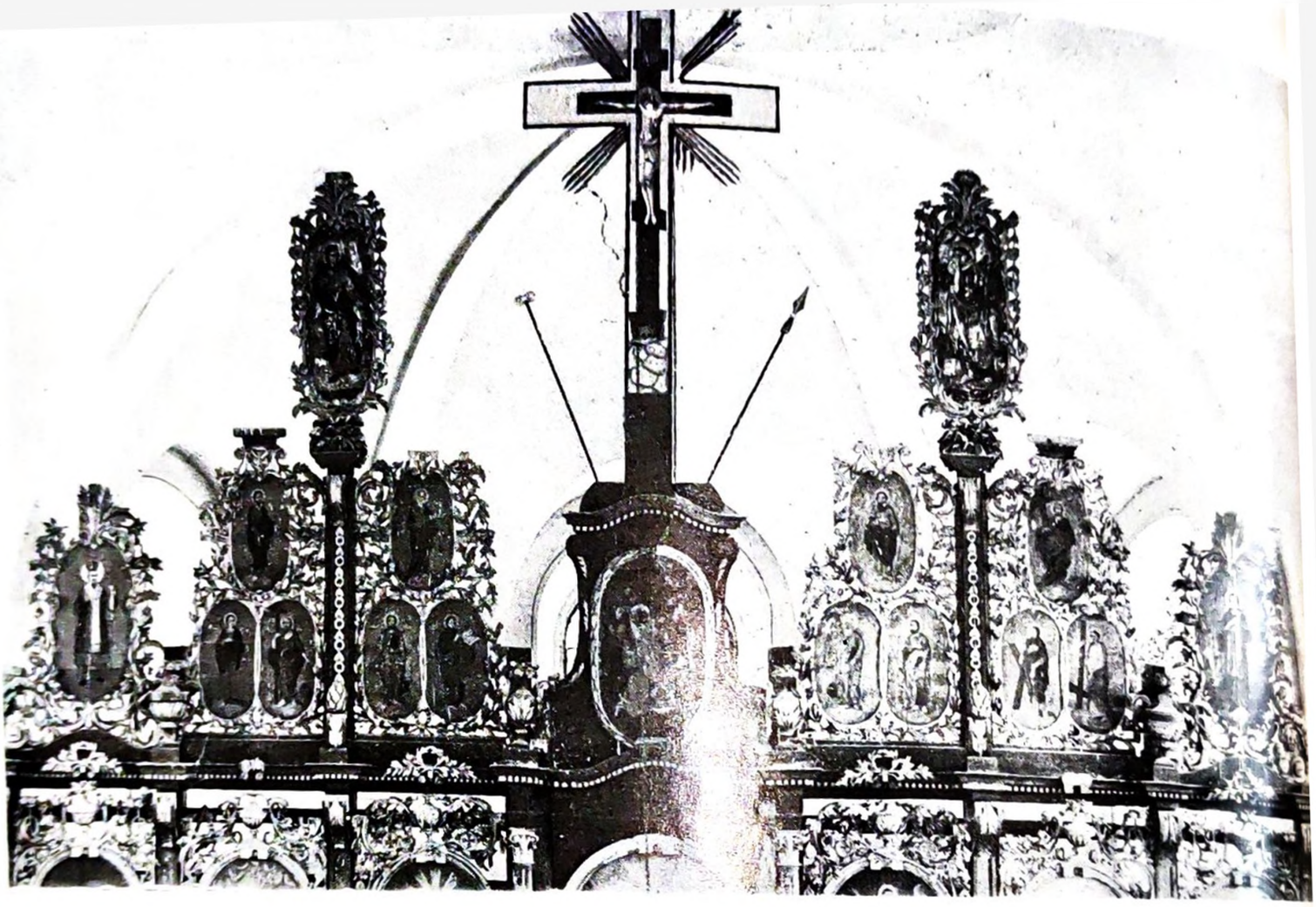
Сл. 4. Детаљ јужне фасаде цркве

Сл. 5. Северни портал цркве





Сл. 6. Општи изглед иконостаса



Сл. 7. Иконостас, деталь — горна зона



Сл. 8. Иконостас, деталь — централни део

Сл. 9. Садашњи изглед конака из манастирске порте





Сл. 10. Капела св Петке, изглед са југоисточне стране



Сл. 11. Камен-мeђаш из 1747. године

Четири престоне иконе које је сликао за нишку Саборну цркву Борђе Крстић „по правилима православне цркве, а по науци модерне сликарске вештине", биле су осамдесетих година прошлог века повод за жестоку полемику која је узбудила јавно мњење и дојучерашње пријатеље и сараднике поделила у два табора. Распра је вођена и преко штампе, и „приватно", по кафанама и поселима, у њој су учествовали и позвани и непозвани. После пуне две године стишала се Крстићевим повлачењем. Иконостас је довршио други сликар, Крстићеве престоне иконе нашле су скромније место у црквеној канцеларији, а све што је у полемици речено остало нам је као сведочанство о стању уметничке мисли тога времена[1].

Главне личности полемике су: с једне стране Борђе Малетић, некадашњи неприкосновени ауторитет у свим питањима уметности, чији је углед већ увелико опадао, и стари, врло поштовани Стева Тодоровић, главни арбитар уметничког живота тадашњег Београда. С друге стране: двадесет година млађи Борђе Крстић и највећи зналац уметности у Србији тога времена, Михаило Валтровић.

Овај спор већ дуго привлачи пажњу наших историчара уметности и о њему је доста писано, али је науку првенствено интересовала борба између два уметничка правца: владајућег бечког академског сликарства и новог, минхенског реалистичког правца у српској умет-

[1] Значајнији чланци ове полемике су: М. Валтровић, Иконостас нишке цркве, Стражилово, 10, 6. март 1866; исти, Слике Борђа Крстића за нишку цркву, Стражилово, 31, 31. јула 1886; Б. Малетић, Слике Борђа Крстића за нишку цркву, Стражилово, 40, 2. октобар 1886; М. Валтровић, Слике Борђа Крстића за нишку цркву, Стражилово, 42, 16. октобар 1886; исти, Православност у данашњем црквеном живопису у Србији, Београд 1886; Стеван Тодоровић, Одговор г. Михаилу Валтровићу на његову књижицу „Православност у данашњем црквеном живопису у Србији", Београд 1887; Б. Крстић, Неколико речи као одговор г. Стевану Тодоровићу сликару и професору, Београд 1887.

ности[2]. Питање „православности" углавном је игнорисано као изговор за полемику која је морала имати друге разлоге, или му није придаван велики значај. Ипак, ма колико значајну улогу у овом спору играло смењивање сликарских праваца, спор је избио управо због *неспоразума између две генерације српских интелектуалаца*, у суштини обе романтичарске, *око православности* у српском црквеном сликарству.

Чињеница је да је пре ове полемике Борђе Крстић имао две изложбе у Београду и да је радио на два иконостаса[3]. Ово сликарство, уз већ познате неумесне примедбе око „Утопљенице", било је у целини прихваћено; од старијих, нешто по инерцији, нешто из респекта према минхенским медаљама, а од млађих уз несумњиво одушевљење. Чак су и инкриминисане иконе за нишку цркву у почетку лепо примљене, и сам Стева Тодоровић нашао је за њих неколико речи похвале[4]. Без коментара остала је и Валтровићева врло повољна критика на ове слике у „Стражилову". Највероватније је да би Крстић завршио цео иконостас без компликација да се није у „Стражилову" појавио и други Валтровићев чланак који је изазвао већ познату реакцију[5]. *Оно чиме је тај други чланак иритирао јавно мњење биће и кључни проблем читаве полемике.*

Валтровић у том чланку истиче на Крстићевој икони „Смрт кнеза Лазара" првенствено *замисао*, која је за њега „заиста ... у хришћанском духу и достојна иконе и то искључиво српске", затим *учење наше цркве* које је изражено на свим Крстићевим иконама онако

---

[2] Литература о полемици: Славољуб Милорадовић, Борђе Крстић у Нишу, Наш пут, 2—3, Ниш 1949, 67—69; Војислав Бурић, Борђе Крстић, Универзитетски весник, Београд 12. XII 1952, 5—6; З. Симић-Миловановић, Борба Борђа Крстића за реализам у иконографском сликарству, Зборник Матице српске, Серија друштвених наука, 4, Нови Сад 1952, 76—94: Војислав Бурић, Борђе Крстић, Просветина библиотека „Сликари и вајари", I коло, Београд 1957; Јован Секулић, Минхенска школа и српско сликарство, Зборник радова Народног музеја, II, Београд 1959; П. Гагулић, Велики нишки саборни храм, Прокупље 1961; Бранка Павић-Баста, Необичан сликарски изазов, Књижевне новине, н. с. бр. 166, Београд 9. марта 1962; Дејан Медаковић, Српски сликари XVIII—XIX века, Нови Сад 1968, 243—254; Лазар Трифуновић, Стара и нова уметност. Идеја прошлости у модерној уметности, Зограф, 3, Београд 1969.

[3] Прву изложбу Крстићевих слика отворило је Српско учено друштво у скупштинској сали Велике школе 1880. год. Другу изложбу организовало је Друштво пријатеља уметности 1884. год. Пре икона за нишку цркву сликао је Крстић иконостас у Старом Аџибеговцу и, заједно са Стевом Тодоровићем, Раносовићем, Југовићем, Андрејевићем и Миловановићем, иконостас цркве у Лозовику. Ту је сам насликао само „Христово васкрсење".

[4] Михаило Валтровић у књижици „Православност у данашњем црквеном живопису у Србији" наводи да је министар просвете и црквених дела одредио комисију која је требало да да суд о Крстићевој икони „Смрт кнеза Лазара". Комисију су сачињавали Стева Тодоровић, Михаило Валтровић и архимандрит Никифор Дучић. Комисија је примила икону и Стева Тодоровић је нашао за њу и неколико речи похвале.

[5] М. Валтровић, Слике Борђа Крстића за нишку цркву, Стражилово, 31, 31. јули 1886.

„како га видимо на толиким византијским иконама и српским црквеним сликама", јер Крстић, „прикупљајући етнографско градиво по народу, снимајући типове и народну ношњу, имао је прилике да позна и схвати стари живопис по манастирима у Србији, при чему је јамачно од користи било оно знање које је као негдашњи ученик богословије стекао". Крстићево црквено сликарство Валтровић ставља насупрот владајућем црквеном сликарству у Србији, у које све више продиру католичке теме, које се не слажу са учењем православне цркве и „којима није место на нашим иконостасима".

На ову лекцију српским сликарима први реагује Борђе Малетић, естетичар старије генерације[6]. Он ништа не замера Крстићевом сликарству, него баш замисли коју Валтровић хвали. За њега је Валтровићев суд о Крстићевој слици „у опреци са идејалима црквеним, и са историјом и уметништвом уопште". Против Валтровићевог суда Малетић је морао устати „да не би кога од млађих уметника завео на погрешан пут". Овај Валтровићев чланак Малетић осећа као напад и обезвређивање читавог српског црквеног сликарства новијег доба. Католичке теме које улазе у српско црквено сликарство не вређају Малетићева религиозна осећања. Он их прима као и све друго што добијамо са Запада. Чак пориче и да смо икада имали своју националну уметност, јер смо заједно са хришћанством од Грка у средњем веку примили и уметност. Крстићевој слици, међутим, замера да није *истинита*, да се на њој не види ни где се радња одиграва, ни да је умирући „старац у сукњи" светитељ и кнез који као јунак умире на бојном пољу. Замера му што се није боље обавестио о косовском бој у пре него што је почео да слика, јер је овако „поклонио труд недостојној идеји".

Обе заваћене стране нападају једна другу у име православља и обе бране „црквене идејале". Очигледно је суштина сукоба у различитом схватању православља. Да бисмо разумели шта православље значи за једну, а шта за другу генерацију, морамо разумети извесне особености у њиховом формирању и идеологији.

На прагу стицања самосталности кнежевина Србија се нашла лишена интелигенције, са деградираном и рустифицираном уметношћу, без изграђених државних и културних установа. Зато је своју прву интелигенцију морала да увезе. Ту прву српску интелигенцију чинили су претежно аустријски Срби, који су са мисионарским одушевљењем почели да шире западну културу, коју су и сами тек недавно примили.

[6] Борђе Малетић, Слике Борђа Крстића за нишку цркву, Стражилово, 40, 2. октобар 1886.

Утицај аустријских Срба био је најјачи за владе уставобранитеља и кнеза Александра Карађорђевића (1842—1858). Ова српска интелигенција образовала се у немачким школама. Сликари су учили у Уметничкој академији у Бечу. На пољу уметности, Беч је, на жалост, кроз цео XIX век у односу на европску уметност задржао провинцијски карактер, само нико од Срба у то време то није још могао да схвати[7]. Бечко црквено сликарство било је у рукама назарена који су, од младих бунтовника и револуционара, већ постали угледни професори немачких уметничких школа. Слављени од грађанског друштва и подржавани од католичке цркве, праћени гомилом по правилу неинвентивних епигона, сервирали су својим ученицима сликарске шаблоне, не мање круте и суве од оних против којих су се почетком века и сами побунили. Српски сликари примају преко њих једну уметност потпуно страну њиховим културним традицијама. Процес упознавања и савлађивања туђе културе је истовремено процес богаћења и усавршавања своје културе. Уколико је култура на вишем ступњу утолико је интензивнији и еластичнији њен однос према туђој култури[8]. Међутим, кад је у питању култура на нижем ступњу, као што је био случај код нас, национална култура се ограничава на површинске позајмице. Она не може да продре у суштину туђе уметности, него се задовољава подражавањем и преузимањем спољашњих облика[9]. Зато су наши млади сликари са страхопоштовањем слушали своје бечке професоре и без резерве примали доктрину академије. Назаренско сликарство преузимали су механички, као највећи домет сликарске вештине и технике, а исто тако механички, заједно са назаренском иконографијом, уносили су у црквено сликарство и католичке теме. Њима те теме нису сметале, тим пре што ни црква није на њих била осетљива. Наши сликари у то време нису могли, а нису ни покушали да разумеју циљеве и идеологију великих назарена Овербека, Корнелијуса, Пфора. Од назаренског учења њима су биле приступачне само илустративност и дидактика, које ће уместо развијању религиозне католичке мисли наменити „милом им Србству", са жељом да га просвете, поуче и национално пробуде. Основни задатак интелектуалаца ове генерације је да *просвете*, а главни циљ, да буду „полезни". Са школовања из Беча они доносе један уздржан, дисциплинован романтизам, у којем је најромантичнија национална идеја. И баш тај романтични национализам

[7] Види: Дејан Медаковић, Српски сликари XVIII—XIX века, Нови Сад 1968, 145.

[8] Пример богаћења националне уметности у додиру са страним утицајима била би код нас рашка и моравска школа у нашој средњовековној уметности.

[9] Види: В. Д. Лихачева и Д. С. Лихачев, Художественное наследие древней Руси и современность, Ленинград 1971, 3—5.

унеће сликари ове генерације у црквено сликарство и поистоветиће га са православљем. Православност ће постати национална а не теолошка категорија.

Ово ново европско сликарство неће у кнежевини Србији бити примљено без отпора. Зографски живопис имао је своју публику и вековима је сматран као једино православно црквено сликарство. Корени традиционалног сликарства били су изузетно јаки у народу. Сликари „из прека" долазили су у Србију да сликају портрете, али црквени живопис остајао је само за домаће мајсторе. Међутим, за владе уставобранитеља, кад је утицај аустријских Срба био нарочито јак, кад је на челу цркве стајао Карловчанин, митрополит Петар, учен и светски васпитан, притисак западне уметности на црквено сликарство морао је бити све упорнији. Последњи ударац традиционалном сликарству задао је Димитрије Аврамовић кад је четрдесетих година прошлог века на позив српске владе живописао београдску Саборну цркву. Ма колико противници новог сликарства у овим западњачким и помало овербековским сликама видели скривене замке католицизма, оне су фасцинирале техником и, још више, до тада невиђеном монументалношћу. Упркос жестокој опозицији, ово сликарство морало је да однесе победу јер су га отворено подржавали и влада и високи клер. После Саборне цркве, митрополит је дао Аврамовићу да слика иконостас у капели Митрополије, а кнез Александар Карађорђевић га је ангажовао за Карађорђеву цркву у Тополи. Попечитељство из Београда одбило је Константина из Битоља, а дало је Аврамовићевим ученицима Милији Марковићу и Димитрију Посниковићу да сликају иконостас ужичке цркве, иако је ужички владика Никифор био отворено против њих[10]. Тиме је коначно решена судбина традиционалног сликарства. Зографи се или модернизују, или полако нестају.

Сликари новог, назаренског правца стварно нису имали много чула за православне догме и византијску традицију, али су били ангажовани уметници. У свом родољубивом ентузијазму прегли су да створе национално сликарство. Програм тог српског сликарства и пут којим би се до њега дошло најбоље је дефинисао баш Димитрије Аврамовић. Његов програм без резерве можемо сматрати као програм целе генерације. Национално сликарство за Аврамовића је сликање историје. У предговору своје књиге *Света Гора са стране вере, художества и повестнице* каже: „Још док сам учио у царској Академији

[10] П. Васић, Црквена уметност код Срба у XVIII и XIX веку, Српска православна црква 1219—1969, споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд 1969, 349—351.

художества у Бечу, осетио сам у себи жељу и природан позив за живописањем дивне и дичне Српске повестнице. Таки у њој има красни и за живописање угодни догађаја да би и Рафајло, и Михајло Анђело, и Корецио, и Тицијан, и Рубенс, и сви после њи највећи повестнички живописци радо били Срби, само да су за ове догађаје дознати могли". Да би се могло приступити живописању тих „угодних догађаја" из наше „дичне повестнице", требало је прво створити иконографске схеме, јер је главни разлог што по нашим црквама „немамо још дела светитеља Саве и остали свети предака које српска црква слави" у томе што се „предмети из српске историје немају одкуд прегледати". Али, да би се основне иконографске схеме за живописање српске историје створиле, требало је отклонити „главну недоскудицу", а то је „непознавање ношива, без кога живописани Србин, као ни без српског лица није никако Србин, ма да око њега буде трипут написано да је Србин"[11]. Да би се сад то национално историјско сликарство ширило и нашло места по српским црквама, требало је још створити једно „живописно училиште" у којем би српски младићи учили сликарство, јер српско национално сликарство може да створи „само Србин с р б с к и живописству научен"[12]. Аврамовић је одмах, са пуно самопрегора почео да остварује ове своје идеје. Како још није било могућности за стварање „живописног училишта", окупио је око себе групу ученика који су касније живописали новим стилом многе цркве у Србији, а што је још важније, почео је да трага за аутентичним костимом и историјским ликовима, обилазећи српске средњовековне манастире. Обишао је Манасију, Раваницу и Свету Гору. Ма колико да су резултати овог „преважног претпријатија" били драгоцени за српску културу, средњовековни живопис није на Аврамовића оставио велики утисак. Ни после Свете Горе не видимо никакве промене на његовом сликарству. Чак ни „ношиво", које је копирао по манастирима, као да није искористио. Међутим, његови савременици сматрају да је Аврамовић „гледао у својој радњи понајвише на то да у изображавању српски светаца добро погоди значај у ношњи и оделу"[13]. И стварно, док се код библијских личности потпуно поводи за уобичајеним назаренским или барокним схемама, његови Срби светитељи, иако још увек сумњиво костимирани, сликани су портретски, строго, у тамним тоновима. На жалост, Димитрије Аврамовић није имао прилике да нам остави више историјских композиција и да нам до краја покаже

---

[11] Д. Аврамовић, Света Гора са стране вере, художества и повестнице, Београд 1868.

[12] Исти, Полза српског живописног училишта, Будилник народне просвете, Београд 1851, св. I.

[13] Миша Димитријевић, Живот Димитрија Аврамовића, Јавор, Нови Сад 1892, 769—772.

како би требало да изгледа његово национално сликарство, али путем који је он обележио ишли су његови млађи савременици и Стева Тодоровић би могао да се узме као крајњи домет ове концепције. Тодоровић је унео у црквено сликарство читав низ историјских мотива, и то сликаних по моделима у историјским костимима, управо онако како се то радило по сликарским радионицама историјског жанра у Бечу и Минхену. Српско национално сликарство које је створила ова генерација српских романтичара, према томе, било је у свом крајњем резултату „посрбљено" немачко историјско сликарство. На пример, назаренска католичка света слика „Пустите децу нека прилазе к мени", преправљена у „Свети Сава и Српчад", постала је најсрпскија и најправославнија. Основни захтеви који су постављани уметницима били су *истинитост* и *идеалност*[14]. Од сваког уметничког дела тога времена тражило се да има као тему неки „догађај", затим да тај догађај опише што верније, што аутентичније, да сама тема, као и начин на који је приказана делују васпитно, пре свега родољубиво, да буде образац и идеал, а да при том све буде лепо и допадљиво режирано.

Било би погрешно мислити да се нова генерација дијаметрално разликује од претходне. Све основне карактеристике српског романтизма, посебно култ националне прошлости, биће присутне и овде. Ипак, многе ствари су се у међувремену промениле. Први „отачаствени синови" који су се школовали по европским центрима замењују „ностране Србе", који се полако повлаче из културног и политичког живота кнежевине Србије. Ови људи, рођени у слободној земљи, расли под другим политичким приликама, школовани по еластичнијим програмима, упућени у нова културна и уметничка струјања Европе, били су самосталнији, образованији и свеснији националне културе од старије генерације. Српска средњовековна уметност се полако афирмише због све већег интересовања европских научника за византијску уметност. У спољној политици опада утицај Аустрије и расте улога Русије. То се осећа особито у цркви, на чијем челу се налази митрополит Михаило, руски ђак и духовни син, замонашен и рукоположен у Кијево-печерској лаври, непомирљив противник католичке пропаганде и зачетник теолошке науке код Срба. Поред тога, основне потребе младе земље су задовољене, просвећивање више није био главни задатак уметности, па више није било потребно да икона или историјска композиција буду biblia pauperum по назаренском узору. Нова

[14] Ове захтеве који се постављају пред уметнике старије генерације формулисао је Б. Малетић. Види: Д. Јеремић, Естетика у Срба (докторска теза у рукопису).

генерација има нове идеје о националном сликарству и поставља му нове захтеве.

Нови програм националне уметности дефинисао је изванредни познавалац средњовековне уметности, Михаило Валтровић, као синтезу српских традиција са савременом културом. Њему је јасно да је узалудно „квадрисати" назаренске штампане слике и преносити их на наше иконостасе, да механичко примање и преправљање туђе уметности не може да доведе до стварања националне уметности. Зато саветује сликарима да пођу оним путем којим су пошли први назарени, уместо да копирају њихова готова решења. Као што су почетком века немачки сликари узимали обрасце из средњег века, „из доба немачке народне једрине и снаге", тако сада треба наши сликари да захвате из наше народне прошлости, јер су наши манастири пуни „градива архитектонског и сликарског на ту цељ". Мада треба одати свако поштовање сликарству Овербека, Фајта, Шнора, Фириха и других, њихова дела треба примати врло опрезно. Потребно је добро познавати догме наше цркве (на тим догмама Валтровић нарочито инсистира), добро знати у чему се сличне католичке и православне догме разликују, добро познавати знакове, симболе, значења у учењу обеју цркава, па усвојити само оно што не вређа догме православне цркве[15]. Нова српска уметност треба да пође правцем других европских народа, али је, по Валтровићевом мишљењу, континуитет са старом српском уметношћу могуће успоставити, и тако створити српску националну уметност, ако из неисцрпног блага које су у току векова створили српски зографи, из „градива које је српска црква освештала", савремени сликар „црпе духовно градиво и узаима спољне облике". Али, прави уметник који хоће да слика у духу старе српске уметности неће се ограничити на просто узајмљивање спољних црта старог српског живописа, него ће се трудити да уђе у *дух* старог живописа, „да потражи извор душевним покретима старих сликара; ... да спозна онај појетски моменат који уметничком делу даје душу и тело". Само „спољашње несавршености зографске" уметник свакако мора да замени „тековинама на пољу знања и умења садашње сликарске вештине, а то су: правилан цртеж, вешт и природан распоред и склоп боја по свој њеној моћи и дражи". При том уметник треба да „ствара слободно, ношен полетом свога духа", па ће тако унети у свој рад и „утицај данашњег општег осећања". Та ће уметност, према Валтровићевом мишљењу, бити „историјски наставак старе уметности — истина вештачки створен". Он сматра да би српска уметност могла на тај начин да се раз-

[15] М. Валтровић, Православност у данашњем црквеном живопису у Србији, 60—61.

вија у оном правцу у којем би се развијала и да није била прекинута у једном судбоносном тренутку[16].

Први реализатор ових идеја у црквеном сликарству био је Борђе Крстић. У полемици око нишког иконостаса противници су пребацивали Валтровићу да подмеће Крстићу своје идеје. То није тачно. Валтровић и Крстић су апсолутно били истомишљеници, утолико пре што се Валтровић уопште није мешао у ликовно остварење својих идеја. Борђе Крстић је прихватио Валтровићеве идеје о стварању националне уметности са озбиљношћу и искреним одушевљењем. У *Одговору г. Стевану Тодоровићу сликару и професору* он брани књижицу Михаила Валтровића јер „садржи много истине о новијем црквеном живопису у нас". Даље каже да у њој има „упутстава и поуке за здрав и правилан рад на пољу православног црквеног сликарства". Затим јасно тврди да је радио по Валтровићевим упутствима из те књижице, да је разгледајући живопис у Жичи, Студеници и другим манастирима прикупио *обрасце* и *идеје* које је после применио на иконама за нишки иконостас; да је схватио *дух* наших старих сликара и учење наше цркве, да га је у старом српском црквеном живопису интересовала пре свега „мисао" и да му несавршеност у изради није сметала у изучавању мисли у целини. Најзад, схвативши мисао, заодевао ју је данашњом усавршеном техником. У којој је мери Крстићева преокупација овим идејама била трајна види се и по томе што и десет година касније, сликајући иконостас у Чуругу, наставља оно што је започео у Нишу. У једном писму чурушкој општини он опет каже да су његове иконе „озбиљна прерада нашег старог живописа"[17].

Да бисмо видели у чему је новина тог новог националног сликарства, морамо прво да утврдимо у којој мери ово сликарство наставља традиције претходне генерације и какве инспирације тражи у средњовековном живопису.

На својим иконама Крстић апсолутно избегава назаренске предлошке. Уколико у неким библијским сценама употребљава готове предлошке, узима старије, барокне обрасце, трудећи се при том да избегне догматске грешке. У сликању Срба светитеља и сценама из српске историје наставља традицију старије генерације у инсистирању на аутентичности амбијента и костима, само одбацује илустративност, што му у полемици противници посебно замерају („Смрт кнеза Лазара" у Нишу; „Стефан Дечански" у Чуругу).

У средњовековном живопису Крстић тражи инспирације у иконографији и теолошкој идеји. Као пример узећемо групу од три иконе

[16] Види: исти, Колико стара српска уметност може за образац да послужи новој, Преодница, 9, Београд 1884, 140.

[17] М. Делић, Црква светог вазнесења господњег у Чуругу, (1862—1972), Чуруг 1972, стр. 41.

које на чурушком иконостасу заузимају доминантно место у средњем централном луку изнад царских двери. Ове три иконе су постављене у облику романичке трифоре и чине ликовно и смисаоно јединство. На средњој, највећој икони представљено је Христово васкрсење, коме је и црква посвећена. Христос као централна фигура доминира целом групом и истакнут је величином, местом на слици и белином хаљине. Миран и претећи у исти мах, евоцира византијског Пантократора. На мањој икони, лево од Христа, стоји апостол Петар, камен темељац цркве, са моделом чурушког храма, и обраћа се Спаситељу као средњовековни ктитор. Десно од Христа је икона апостола Петра, који са књигом подигнутом високо изнад главе у потпуности понавља иконографско решење из жичке припрате. Цела група заједно носи идеју спасења кроз цркву као тело и мисао хришћанства. Овде је сасвим очигледно да је Крстић узео из средњовековног живописа „градиво које је српска црква освештала" и да је у средњовековном живопису тражио „извор душевним покретима средњовековних сликара".

Оно што већ на први поглед одваја Крстићеве иконе од црквених слика његових претходника јесте атмосфера злокобног мира, трагике и патетике која недвосмислено асоцира на савремено руско црквено сликарство (престона икона Стефана Дечанског, првомученик Стефан са јужних двери, архангел Гаврило са северних двери у Чуругу и особито архангел Гаврило из Галерије Матице српске у Новом Саду).

Пошто знамо да Борђе Крстић није одлазио у Русију, ову асоцијацију морамо узети са резервом. Ипак, било је могућности да Крстић упозна руско црквено сликарство посредним путем, преко руских црквених књига, новина и часописа. У време кад је руски утицај у политици, цркви и књижевности био тако јак, било би сасвим логично да се против поплаве католичких светих сличица употребе оправослављени руски назарени. Истраживања у том правцу могла би дати врло занимљиве резултате.

Једно је ипак извесно: Борђе Крстић је *стварно* тражио надахнућа за своје црквено сликарство у средњовековном живопису, и то баш онако како је препоручивао српским сликарима Михаило Валтровић. Тражећи духовне вредности у српској средњовековној уметности, он је нашао своју визију, свој доживљај српског средњег века и православља и интерпретирао га на свој начин, или боље, на начин свога времена.

Иако није имао директних наследника, Борђе Крстић је отворио ново поглавље у новијем српском црквеном сликарству. Том новом поглављу припадаће сликари различитих уметничких праваца. Од њих ће се поред аутентичног амбијента и историјског костима тражити православна иконографија и поштовање православних догми. Послед-

њи значајан сликар црквених мотива — Урош Предић, иако у сликарству припада тзв. академском реализму, а склон је чак и експерименталисању импресионизмом, може се сматрати и као последњи оригинални представник ове концепције, јер је поштовао православну иконографију, и чак се служио приручником Дионисија из Фурне[18].

Обе ове генерације које су се осамдесетих година прошлог века тако жестоко сукобиле око православности у српском црквеном живопису имале су исти циљ: стварање српског националног сликарства; и исти пут за остварење тог циља — тражење образаца у сликарству средњег века. Само старија генерација је тражила у њему грађу за аутентично илустровање историје, а млађа — духовне вредности средњовековне уметности. Обе су при том једнако презирале „спољашње несавршености зографске".

Дилеме око „православности" у црквеном сликарству никада нису до краја расправљене, јер је свака нова генерација имала другачији однос према средњем веку, тражила друге вредности у средњовековној уметности и постављала нове захтеве сликарима своје епохе. Зато при изучавању романтичарског историјског и црквеног сликарства морамо покушати да схватимо однос према византијским традицијама и старосрпском живопису сваке генерације посебно.

L'ORTHODOXIE DANS LA PEINTURE RELIGIEUSE SERBE

A propos d'une ancienne polémique

SONJA BOGDANOVIC

Les controverses qui se rapportent à l'orthodoxie dans la peinture religieuse serbe et qui ont eu lieu dans les années 80 du XIXe siècle, à propos de quatre icônes, peintes par Đorđe Krstić pour l'église cathédrale de Niš, nous ont laissé toute une série de documents sur les conceptions artistiques de l'époque. Les historiographes se sont occupés jusqu'à présent de ces problèmes, mais ils les ont interprétés en premier lieu comme un conflit entre la peinture académique viennoise et le nouveau mouvement réaliste qui venait de Münich. La question de l'orthodoxie a été négligée, ou bien elle avait servi de prétexte à la polémique dont les motifs étaient autres. Cependant, le pro-

[18] П. Васић, нав. дело, стр. 354.

blème de l'orthodoxie est néanmoins le problème-clé de ce conflit, car les rapports de deux générations y apparaissent — toutes les deux romantiques d'ailleurs — vis-à-vis du Moyen Age et des traditions byzantines. Vu la discontinuité culturelle dans l'art serbe, les Serbes ont été amenés à adopter la culture occidentale qui s'est développée sur des traditions tout à fait étrangères à la culture byzantine. Les peintres de la première génération des romantiques serbes tentent de créer un art national en greffant sur l'art des Nazaréens les sujets de l'histoire serbe. Ils identifient donc l'orthodoxie avec le nationalisme qui est à la base du romantisme serbe. La génération suivante essaie de transporter les idées de la peinture médiévale serbe dans la peinture européenne moderne, et de former ainsi artificiellement une continuité dans l'art serbe.



Сл. 1. Димитрије Аврамовић, Св. Димитрије, иконостас цркве у Трешњевици

(Снимио М. Јовановић)



Сл. 2. Стева Тодоровић, Св. Никола враћа вид Стефа
Дечанском

(Снимио М. Јовановић)



Сл. 3. Борђе Крстић, Св. Никола, архијерејски сто у цркви у Чуругу

(Снимио М. Јовановић)



Сл. 4. Борђе Крстић, Стефан Дечански, иконостас цркве у Чуругу
(Снимио М. Јовановић)

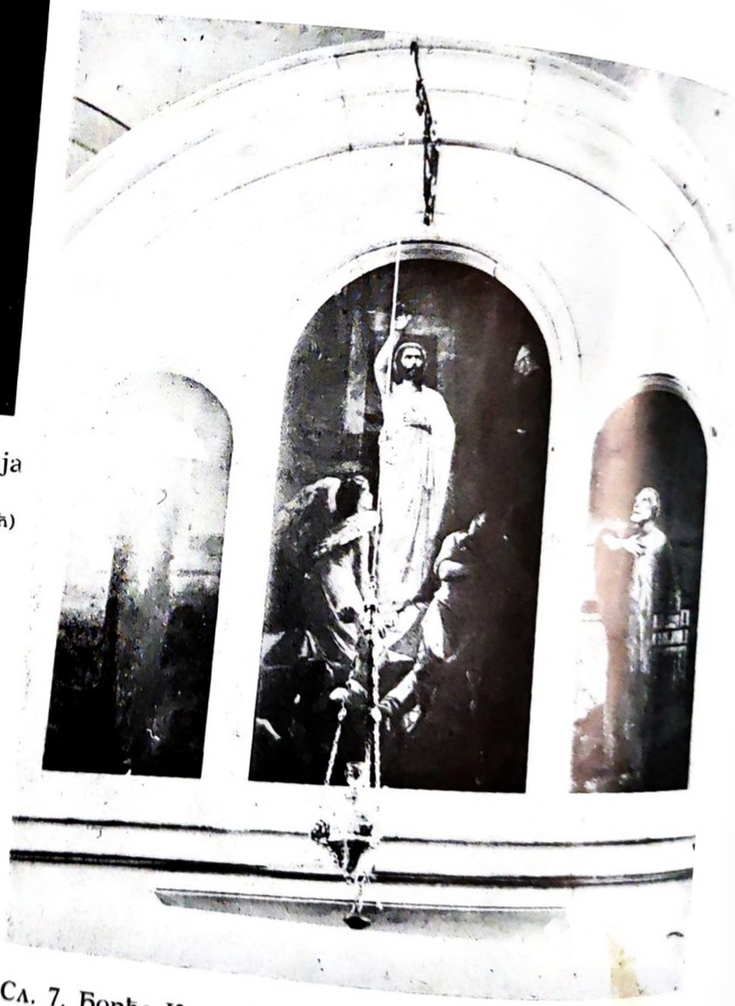


Сл. 5. Борђе Крстић, Првомученик Стефан, иконостас цркве у Чуругу
(Снимио М. Јовановић)



Сл. 6. Борђе Крстић, Арханђел Михаило, Галерија Матице српске

(Снимио М. Јовановић)



Сл. 7. Борђе Крстић, Васкрсење Христово. Апостоли Павле и Петар

(Снимио М. Јовановић)

Бранка Кнежевић

Натписи на камену из Лапушње



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Републички завод за заштиту споменика културе предузео је последњих година обнову порушеног манастира Лапушње, смештеног у живописном пределу под обронцима Ртња, уз Лопушањски поток, с десне стране пута који води од Кривог Вира ка Лукову. Том приликом нађена су два овећа камена блока и једна плоча, на којима су тајнописом забележени кратки натписи[1].

По речима Д. Костића тајно писање примењивано је ређе из неке озбиљне потребе (као што је на пример долазак Турака у Београд 1521. године или пљачке и рушење цркава), већ је потекло обично из побуде писца да прикрије своје име како би се читалац позабавио одгонетањем речи[2]. Међутим, чини се да би узроке затајивања у неким случајевима, као што су малочас наведени примери о доласку Турака, требало протумачити жељом хришћана да пред Турцима прикрију садржај текста, име и занимање аутора. Понегде се у прикривеном имену осећа монашка скромност.

Стицајем околности највећи број тајних записа међу јужнословенским рукописима поседују српски рукописи (најстарији потичу из 1371. године), а за њима следују бугарски и румунски. Већину начина затајивања преузели су стари писци из Византије, а у XVII и XVIII веку прихваћени су и неки начини из Русије[3]. Стари писари називали су грчки начин тајног писања: хвиштъ, фїотъ, фиовъ, фїиштн[4].

Први, а вероватно и најстарији натпис ове скупине у Лапушњи исписан је на пешчару величине 48 × 37 × 30 см (сл. 1, 2). Текст захвата горњу трећину површине камена и тече у два реда дужине 44 см

---

[1] С обзиром на то што тајнопис на камену није обрађен у нашој стручној литератури, користићемо се овде резултатима до којих се дошло проучавањем рукописа. Д. Костић, Тајно писање у јужнословенским ћириловским споменицима, Глас СКА XCII, други разред, књ. 54, Београд 1913, 1—62.

[2] Д. Костић, нав. дело, 1—2.

[3] Исти, 2—3.

[4] Исти, 2—3.

(први ред) и 20 см (други ред). Слова неуједначене величине од 1 до 3 см клесана су шиљатом алатком дубином реза од 2 мм. Речи се нижу без прекида и одвајања, а завршетак те садржајне целине означен је тачком. Натпис може са лакоћом да се разреши применом најпознатијег и најраспрострањенијег вида грчке криптографије, при којем се узајамно замењују она слова чији збир бројних вредности износи 10, 100 и 1000, док писмена без бројних вредности, као и три која удвојена дају тражене збирове (ϛ, ϻ, ϕ), остају незамењена[5].

Замена слова за сваку групу појединачно (тј. до 10, 100 и 1000) изгледа, према томе, овако:

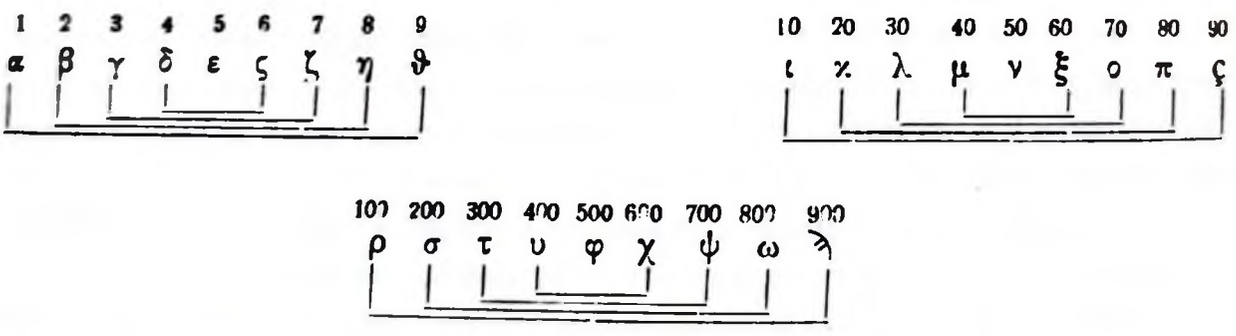
АΘ = 1 + 9	ΥЧ = 10 + 90	РЦ = 100 + 900
ВИ = 2 + 8	КП = 20 + 80	Сω = 200 + 800
ГЗ = 3 + 7	ЛО = 30 + 70	ТΨ = 300 + 700
ΔS = 4 + 6	М = 40 + 60	8Х = 400 + 600
(ЕЕ = 5 + 5)	(NN = 50 + 50)	(ФФ = 500 + 500)

Наш истакнути научник Бура Даничић долази интуитивним путем до истоветне замене слова испитујући записе у неким рукописима насталим у времену од XVI до XVIII века. На крају свог чланка даје азбучним редом тајна и разрешена слова[6].

У току разматрања тајнописа у лапушњанским натписима, даје се упоредо написан текст тајним и јавним писмом, једно испод другог, ради лакшег праћења њихове узајамне замене.

---

[5] Исти, 40—41. Подробно објашњење о овом виду грчке криптографије дао је V. Gardthausen, Griechische Palaeographie, zweiter Band, Leipzig 1913, 311—314. Према његовим речима, (311), изједначавање слова и бројева доведено је већ рано у одређен систем: прва јединица, десетица, стотица замењују се са последњом (јединицом, десетицом, стотицом). Подударају се према томе:



Кључ за ову најобичнију криптографију налази се по Гардхаузену (311, нап. 1) у рукопису с. Мопас. 201 из друге половине XIII века.

[6] Б. Даничић, Тајна буквица у старим рукописима, Гласник Друштва српске словесности XI, Београд 1859, 171—180. Своје излагање завршио је речима да је за српски народ тајна буквица вишеструко значајна као „стара ствар и што се тако дуго држала".

Д. Костић у табели III, 5 приложеној уз поменуту студију о тајнопису, користи се Даничићевим искуством и позива се на неке рукописе из Гласника ДСС XI, 1859. чије је тајнописе разрешио Даничић, али не наводи ни његово име ни начин како је дошао до разрешења.

Следствено томе, затајен и разрешен текст првог натписа гласи:

Тајнопис: + ЌЄѠѲ ѠЦИѠѰЬ SЄИПЛЄЬ ѠТ ЦѲИѲЄЁРИ.

Јавно писмо: + ПИСА ѺРЄСТЪ ДИИКОНЬ ѠТ РАВАННЦЄ.

Приликом поређења замене појединих слова у тексту пада у очи, пре свега, замена є и и што представља одступање од основног правила према којем су є и и остајали незамењени. Проучавања су показала да је ова најранија промена устаљеног правила поникла из двојаке жеље јужнословенских криптографа: да се затаји што већи број слова и да се криптографски начин очисти у што већој мери од грчких слова, како би попримио словенско обележје. Први покушаји тражења замене за є и и срећу се већ половином XV века; њихова прва узајамна замена заступљена је у једном рукопису из 1510. године, а коначно је утврђена половином XVI века, како изгледа, по начелу множења са 10[7]. У натпису затим видимо словенски знак за полуглас (ъ). Тај знак стоји на месту где се после извршене замене добију речи: Ѻрєстъ и дииконъ. Овакав, незамењен, знак остаје у употреби и при тајном писању записа у рукописима све до XVII века[8]. Исто тако пренето је из јавног писма и слово ѣ, за које се прве замене, на основу проучених рукописа, јављају крајем XVI века[9]. Незатајена су остала и слова ѡт у нашем натпису, за разлику од записа у рукописима у којима су готово без изузетка затајена на различите начине[10]. Реч је у ствари о скраћеници од предлога ѡтъ, која се обично писала са надметнутим словом т изнад ѡ при чему т има скраћено стабло[11]. Слово ѵ, замена за и, има две цртице одозго — акценатски знак, управо као у старим рукописима[12].

О Ђакону Оресту, сем лапушњанског натписа, немамо других података. Чињеница што је о себи оставио белешку у камену наводи на помисао да је неко време боравио у Лапушњи у својству Ђакона манастирске цркве св. Николе. Покушај да се за тим именом крене трагом до сада познатих вести о монасима и клеру манастира Раванице у XVI—XVII веку, доводи до јединог случаја где се јавља такво име (додуше са друкчијим положајем у црквеној хијерархији). Реч је о Оресту, јеромонаху из Раванице, који је оставио свој запис у једном хиландарском зборнику, како се претпоставља, после 1536. године[13].

---

[7] 5 × 10 = 50 (и). О тој замени, Д. Костић, нав. дело, 43—47. V. Gardthausen, нав. дело, 317.

[8] Д. Костић, нав. дело, 53.

[9] Исти, 55.

[10] Исти, 52.

[11] П. Борђић, Историја српске ћирилице, Београд 1971, 186.

[12] О врсти акцената и њиховој употреби у ћирилици, видети код П. Борђића, нав. дело, 179—181.

[13] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, 153, број 483.

Било да је у питању исто лице, или пак само истоветно име, споменик из Лапушње, настао по свој прилици у XVI веку, указује на постојање и одржавање веза између манастира Раванице и Лапушње.

На другом, већем блоку пешчара (116 × 30 × 17—25 см) натпис покрива доњу четвртину површине камена и протеже се у три неправилна реда дужине: 61 см (први ред), 37 см (други ред) и 6 см (трећи ред) (сл. 3, 4). Слова су угребана тањом шиљатом алатком у дубини од 1 до 2 мм, а висина им се креће од 1 до 3 см. Неуједначена величина, облик и положај слова одају тежњу аутора ка брзом писању. Групе речи и знаци за бројеве међусобно су одвојени једном или трима тачкама. Као тајнопис употребљен је такође грчки начин, с тим што знак за полуглас ъ остаје јаван, а слово в допуњено је двема косим цртицама (акцентима) нагнутим улево. Исту појаву: незамењен ъ и в са акцентима затекли смо у претходном, Орестовом натпису из Лапушње. Сходно наведеном правилу садржај текста може делимично да се разреши и протумачи на следећи начин:

Тајнопис: +НЬ ОНѰЛ · Г̃ · В · К̃ · Н̃ · SЛОУЛSВ

Јавно писмо: +ВЬ ЛЄТО · З̃ · И · П̃ · Є̃ · ДОХОДИ

Тајнопис: МС̃ЦА ѲВЦВ̈ОВѲ :· П̃З :· Н̃НЛ̃МК̃

Јавно писмо: МС̃ЦА АПРӤЛИА :· П̃З :· Н̃НЛ̃МК̃

Тајнопис: А̃КЛТ

Јавно писмо: А̃КЛТ

Анализа слова у тексту показује да је замена н са є уследила и у речи лето, где би се по тада важећем правопису очекивало да стоји ѣ. Као особеност натписа треба истаћи то да је и година његовог настанка исказана тајним писмом. Тек кад се слова пребаце у јавно писмо и испишу њихове бројне вредности (7085) добије се (на познати начин израчунавања године одузимањем 5508) 1577. година. У склопу тих слова што служе као бројне вредности, слово в (н) има улогу везника, те пада у очи својим посебним обликом и величином. Лигатура речи м(ѣ)с(є)ца преузета је за натпис из јавне употребе, без замене слова. Следеће речи представљају тешкоћу за разрешавање и правилно читање натписа не само стога што су написане у скраћеницама (растављене на слогове или слова), којом приликом су вероватно задржале уобичајено писмо, већ је читање отежано и услед окрњености натписа при крају другог и трећег реда, па се не може поуздано утврдити да ли неко слово недостаје. Сем тога није искључена могућност комбинације разних начина затајивања слова у целом криптограму или у једној речи, јер има доста таквих појава у запи-

сима XVI века. Скраћивање речи на почетна слова припада једној врсти криптографског смера, којим се служе писци при писању познатих речи обично у циљу уштеде простора, сматрајући при том да ће им читаоци лако ући у траг[14]. Прва неразрешена скраћеница, пз̄, уколико не прикрива неку реч, могла би да буде саставни део датума; у преносу на јавно писмо ова слова значе кг, тј. 23 (односно 23. април). Следећа два слова могу двојако да се читају: као два н или као лигатурни облик м и н. Надредни знаци над скраћеницама, уколико имају неки значај сем што служе као акценти, могу се повезати са примерима о стављању разноликих знакова на слова која и у тајнопису остају незамењена, како би се отежало одгонетање[15]. Последње слово у натпису, т, има само леву пречку, те се по свом облику везује за грчке узоре[16].

О непознатом посетиоцу Лапушње, који је занимљивом загонетком затајио своје име и занимање, не може се рећи ништа одређено; поуздано је једино време његове посете: април, 1577. године.

Трећи натпис урезан је на горњој половини камене плоче величине 57 × 30 × 10 см, иначе вешто обрађене са два издубена жлеба унаоколо и до данас добро очуване (сл. 5, 6). Два реда текста, први дужине 40 см, а други дужине 11 см, сложена су из низа правилно и лепо клесаних слова повезаних у речи које су местимично раздвојене интерпункцијом. Величина слова износи просечно 13 мм, док је рез дубок око 1 мм. Разрешен текст натписа, уз могућност извесних измена, значи:

Тајнопис: +НЬ ОѲѰЛ · ЄѲЅꙈЛѰЕѲХЦНЛ · ЕН̄ · ЄЬѰЕЛЧЬ ЄѢ̈ ПѲꙈЄНЬ
Јавно писмо: +ЕЬ ЛЄТО · ЄѢДМОТИЄѴ ЦПО · ИЄ̄ · СЬТИОМЬ СѢ̈ КАМЄНЬ
Тајнопис: КАКЬ ꙈѲЧѰОЦЇѲ
Јавно писмо: ПОПЬ МАРТИРЇА

Ако се прихвати предложено разрешење, натпис потиче из 1692. године. У погледу замене слова и овде се понављају неке појединости из претходно разматраних натписа, тако на пример: в има акценте у виду двеју косих цртица, а дебело и танко јер (ъ, ь) остају незамењени. Без замене је у натпису и слово і (са две тачке одозго), јер његова бројна вредност (10) сама по себи задовољава прву тражену

[14] Д. Костић, нав. дело, 24.
[15] Исти, 62.
[16] Упор.: V. Gardthausen, нав. дело, 238—239, Tafel 11 (млађе минускулно писмо, примери у табели десно из 1402. и 1458. године). Д. Костић, (нав. дело, 18), повезује овакво т са грчким криптографским знаком (у 3. и 4. колони табеле изнео је поређења грчког писма и ћирилице XV—XVI века). О грчком пореклу овог облика слова т у XV веку говори П. Борђић, нав. дело, 109.

целину коју изискује правило грчког начина затајивања, тј. да збир двају бројева буде 10, о чему је већ било речи. Незамењено слово і у најстаријем јужнословенском криптограму (из 1371. године) тумачи се као пример најранијег удаљавања од грчке криптографије[17]. У натпису је потребно истаћи и једну особеност: слова ѕ и и нису узајамно замењена као што би се могло очекивати ако се узме у обзир време настанка натписа (крај XVII века), већ су остала на својим местима као у јавном писму, сходно, према томе, старом правилу замене[18]. Сем тога, ѕ стоји и у речи лѣто, где је иначе место слову ѣ. У речи која означава стотину, ѕ као да не служи замени за и већ за ѣ или ѥ. У истој речи имамо и замену ч за м, као у рукописима из друге половине XVI и у XVII веку[19], мада је првобитна замена за м било грчко слово ѯ. Пето слово по реду у имену попа Мартирија, које личи на о, није сасвим читко; ту би по правилу требало да стоји ѕ као замена за и. О попу Мартирију, коме припада ова надгробна плоча из 1692. године, немамо никаквих података.

Уз напред разматране натписе потребно је додати неколико речи упозорења: испод основног текста на сва три натписа накнадно је унет нови текст од којег се сачувао мали број слова која не могу да се повежу у логичну целину. По свом урезу, положају и величини очигледно је да су настала касније.

Натписи из Лапушње потичу из XVI и XVII века, дакле из времена када је јужнословенска криптографска традиција била најживља[20]. До сада су у нас били познати записи тајном буквицом у рукописима; лапушњански натписи представљају прве до сада пронађене тајнописе на камену и указују на значајну чињеницу да је овакав начин писања примењиван и при урезивању текстова у камен. Посебно је занимљиво што се традиција тајнописа у камену одржала на одређеном месту — у манастиру Лапушњи, иако нам није познато да ли се овде први пут јавља тајно писмо у техници урезивања у камен или извор те појаве лежи на другој страни.

Прворазредни историјски извори, турски дефтери Видинског санџака из 1560. и 1586. године, садрже пописе пореских обвезника у области Црне Реке, којој је припадала Лапушња (Lopušna код Тура-

---

[17] Д. Костић, нав. дело, 47. V. Gardthausen, (нав. дело, 317), наводи неке примере замене слова і на основу множења са 10 ($1 \times 10 = i$).

[18] Д. Костић, нав. дело, 41.

[19] Исти, 49. Костић (42) наводи постојање замене ч и м у најстаријем кључу за тајнопис, насталом у XVI—XVII веку вероватно у Бугарској.

[20] Исти, 56.

ка) и ту се водила као активан манастир[21]. Ова територија припадала је султановом хасу. Годишње пореско задужење манастира Лапушње, а истовремено и њених монаха, према дефтерима из 1560. и 1586. године износило је 80 акчи. Из тога проистиче да се пореске обавезе Лапушње нису измениле за период од готово тридесет година, тј. од једног до другог пописа. Имена монаха нису унета у збирни дефтер из 1560. године, јер по правилу збирни дефтери немају имена духовних и световних лица. Међутим, у опширном дефтеру из 1586. године наведена су тројица лапушњанских монаха: Гаврил, Мартирије и трећи чије име, нејасно написано турским писмом, не може поуздано да се прочита. На основу пореске обавезе од 80 акчи може се претпоставити да имање манастира Лапушње није било велико и да се налазило у његовој непосредној околини[22].

Обавештења из турских извора доспела до нас после готово четири века говоре о неоспорној активности манастира Лапушње у другој половини XVI века. Овом периоду припада и наш тачно датован натпис из априла месеца 1577. године о посети непознатог путника, а у приближно време можда је настао и други натпис клесан руком

[21] И овом приликом топло се захваљујем др Душанки Бојанић-Лукач, вишем научном сараднику Историјског института у Београду, на подацима о Лапушњи из необјављених дефтера Видинског санџака који се односе на збирни попис из 1560. године, Tapu tahrir defterleri № 514, Архив Председништва владе, Истанбул, и опширни попис из 1586. године, Kuyudu Kadime № 57, Главна дирекција тапија и катастра, Анкара. Подаци о помену Лапушње и још неких манастира Црне Реке као пореских обвезника у наведена два дефтера као и три старија (из 1454, 1483. и 1530. године) објављени су први пут код: Б. Кнежевић, Ктитори Лапушње, Зборник за ликовне уметности Матице српске 7, Нови Сад 1971, 47, 45—47.

Истовремено користим прилику за малу исправку у поменутом чланку: на стр. 47, нап. 33 код дефтера Tapu tahrir defterleri № 514 уместо 1570—1572. године треба да стоји 1560. година. Др Душанка Бојанић-Лукач на основу најновијих истраживања у Истанбулу датовала је овај дефтер у 1560. годину, те ми је скренула пажњу на потребу исправке како је горе речено.

[22] Ови подаци заједно са ниженаведеним пореским ставкама саставни су део необјављеног рукописа др Душанке Бојанић-Лукач и захваљујући њеној предусретљивости сада се први пут објављују (опширни попис из 1586. године, Kuyudu Kadime № 57, Главна дирекција тапија и катастра, Анкара).

Иако пореске обавезе не улазе у оквир овог чланка о натписима, сматрамо да неће бити на одмет да се прикажу ставке које чине збир од 80 акчи пореског задужења.

— пшеница	1 мерица у вредности од	40	акчи
— јечам	1/2 мерице	„ 10	„
— шира	1 медра	„ 6	„
— зоб са мешаним житом	1/2 мерице	„ 6	„
— порез на овце (овчарина)		„ 2	„
— пчеларина		„ 6	„
— повртњак (ушур за врт)		„ 3	„
— ушур за воће		„ 2	„
— аерикон (казне и глобе)		„ 6	„
	Укупно	81	акча

раваничког ђакона Ореста. Турски извори и натписи на камену осветљавају недовољно познато раздобље историје манастира Лапушње, чију су цркву према фреско-натпису подигли угровлашки војвода Радул Велики и велики паркалаб жупан Гергина 1501. године, а њено живописање омогућили кнез Богоје са женом Маром и децом 1510. године[23].

За наредних сто година (после турских извора из 1586. године) немамо других вести о стању манастира и цркве сем надгробне плоче попа Мартирија из 1692. године. Може се наслутити да је манастир у то време остао без монашког братства и да је услед тога манастирска црква св. Николе претворена у парохијску. На то, бар, упућује титула попа, а не монаха, Мартирија сахрањеног у цркви.

Не зна се тачно када је манастир коначно опустео и претворен у рушевине, а за њим и црква — можда непосредно после наведеног помена њеног попа, односно крајем XVII века и то по својој прилици због аустротурских ратова.

Натписи на камену из Лапушње драгоцен су епиграфски материјал за познавање културне историје Црне Реке, некадашње области у долини Црног Тимока, из које иначе имамо мало објављених споменика прошлости.

LES INSCRIPTIONS SUR PIERRE DU MONASTÈRE DE LAPUŠNJA

BRANKA KNEŽEVIĆ

Parmi les ruines du monastère de Lapušnja (Lapouchna) près de Krivi Vir (dans la province de Timok) on a trouvé deux blocs et une plaque de pierre qui portent des inscriptions cryptographiques.

L'inscription du bloc plus petit (48 × 37 × 30 cm) est déchiffrée; elle fut gravée par Oreste, diacre du monastère de Ravanica.

La seconde pierre (116 × 30 × 25 cm) porte une brève inscription gravée en 1577. On y mentionne la visite d'une personne dont le nom nous reste toujours inconnu.

La troisième inscription se trouve sur la plaque d'un tombeau. Ses dimensions sont: 57 × 30 × 10 cm; l'inscription de l'année 1692, est ornée d'un cadre et mentionne un certain prêtre Martirije.

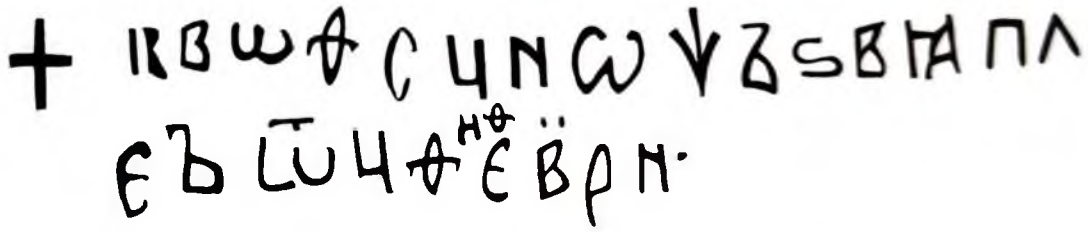
[23] Текст натписа објављен је у стручној литератури у више махова (упор.: Б. Кнежевић, нав. дело, 38, сл. 2), а фотографски снимак дао је G. Balș, O biserică a lui Radul-cel-Mare în Serbia la Lopușnia, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul IV, București 1911, 194—199, fig. 14.

L'alphabet cryptographique dont on s'est servi pour les trois inscriptions appartient à la cryptographie la plus fréquente dans les manuscrits slaves, connue sous le nom de la cryptographie »grecque«. Le système suppose le remplacement de la lettre gravée par une autre dont la valeur numérale fait la somme nécessaire pour obtenir 10, 100 ou 1000 en les additionnant. Cependant, certaines lettres numérales ne doivent pas être remplacées, par ex. E, N, F, de même que celles qui ne comportent pas la valeur numérale.

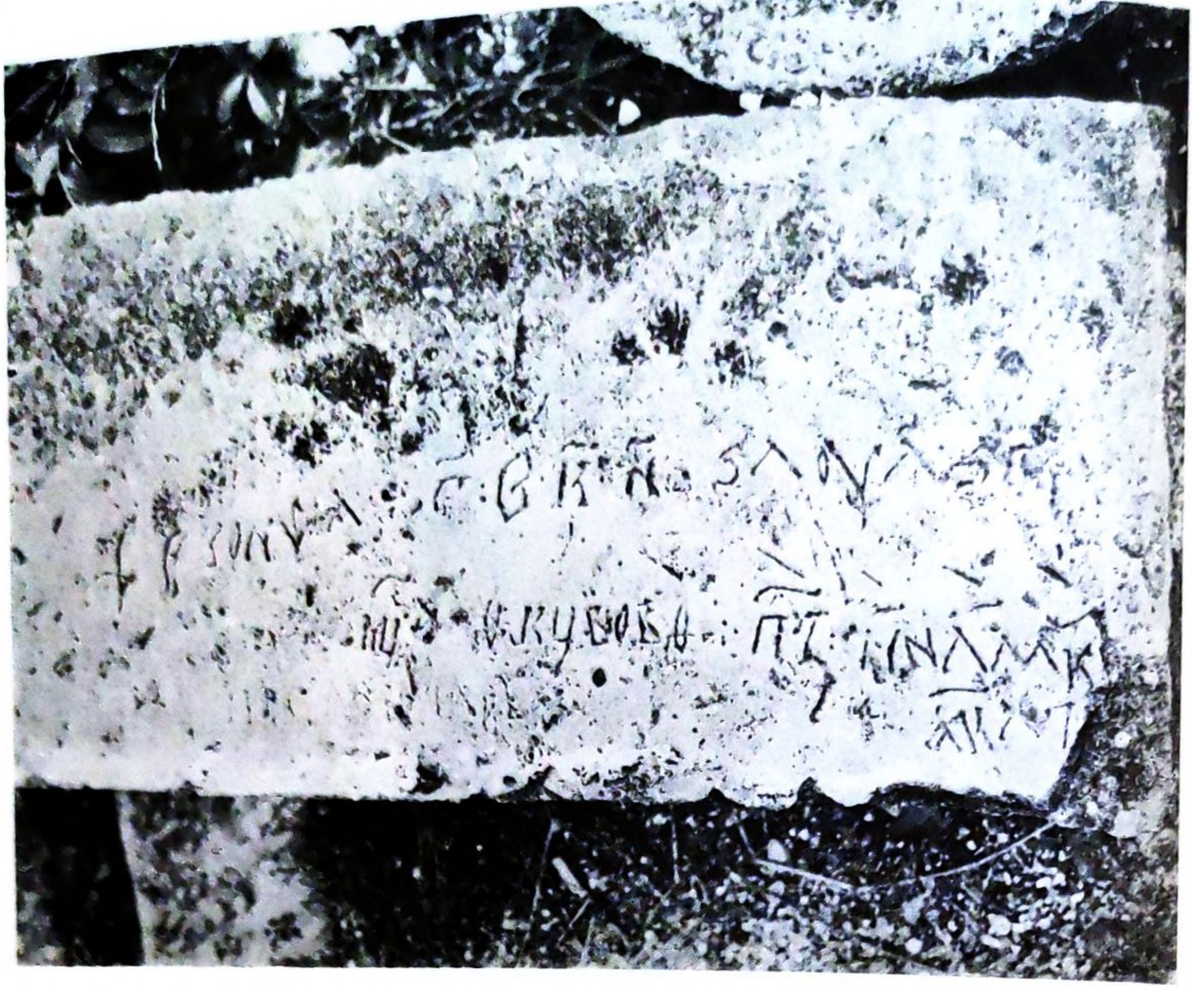
Ces inscriptions représentent les prémiers exemples connus jusqu'à présent, de l'alphabet cryptographique reconnu sur la pierre. Elles témoignent de l'utilisation de cet alphabet non seulement dans les manuscrits slaves du 16e et 17e siècles, mais aussi sur les monuments d'autres catégories.



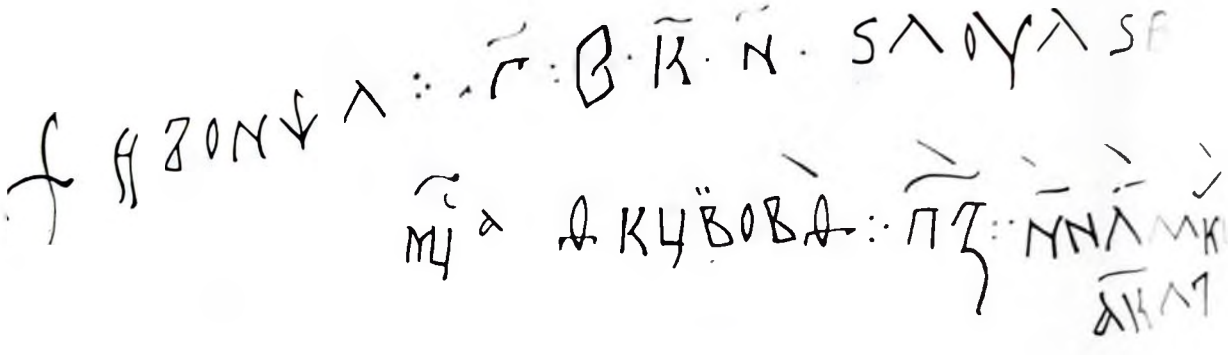
Сл. 1. Натпис ђакона Ореста о посети Лапушњи



Сл. 2. Цртеж (калк) са натписом ђакона Ореста у Лапушњи



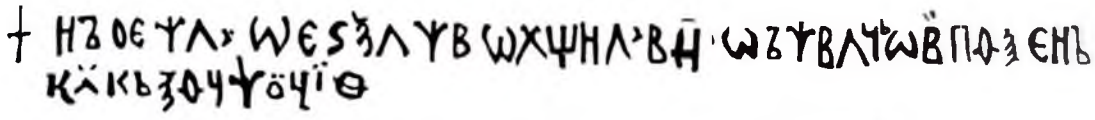
Сл. 3. Натпис Макарија (?) о посети Лапушњи



Сл. 4. Цртеж (калк) натписа из 1577. г. у Лапушњи



Сл. 5. Плоча са натписом попа Мартирија у Лапушњи



Сл. 6. Цртеж (калк) са натписом попа Мартирија у Лапушњи

Emilijan Cevc

Kipar Angelo Putti in njegovo delo na Slovenskem



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Angelo Putti (de Putti, de Putis, Puteus, Pozzo) ne spada med vrhunske italijanske umetnike, kar dovolj viden pa je med tistimi mojstri, ki so kot vzporedni poganjki spremljali rast glavnega debla beneškega baročnega kiparstva; iz tega so črpali oblikovno moč, hkrati pa eklektično sprejemali stilne pobude drugih umetnostnih središč, pred vsemi seveda Rima. Tako je tudi Angelo Putti znal srečno povezati dosežke beneškega in rimskega kiparstva druge polovice in konca 17. stoletja in ob njihovi sintezi najti osebni naglas, ta pa se je pokazal šele v trenutku, ko se je otresel svojega »šolskega« in s poroko pogojenega okolja kiparske družine Marinali. Smeli bi reči, da se je to zgodilo prav tedaj, ko je zamenjal ozračje beneške ravnine s kulturno klimo vzhodnih Alp, kjer je z zrelobaročnimi italijanskimi kiparskimi formami premagal stilno usedlino severnjaške kiparske tradicije. Vse kaže, da utegnejo povečati umetniški ugled Angela Puttija prav dela, ki jih je ustvaril na Slovenskem, ker so časovno dovolj opredeljena, dokaj dobro ohranjena in slogovno enovitejša od tistih, ki jih hrani njegova severnoitalijanska domovina. Zato tudi lepo dopolnjujejo podobo umetnikovega dela in njegov ustvarjalni profil, predvsem pa osvetljujejo tisto obdobje Puttijevega življenja, o katerem italijanski viri popolnoma molče.

Še leta 1933 Thieme-Beckerjev leksikon[1] ni vedel o Angelu Puttiju drugega kot, da je bil menda doma iz Trevisa, da je izklesal dva angela in simbol sv. Trojice v timpanu tretjega desnega oltarja v stolnici v Ferrari, svetniške kipe na fasadi ferrarske cerkve S. Carlo in kipa Žalostne Matere božje ter sv. Jožefa v Oratorio del Christo dei Servi v Vicenzi. — Neki drugi kipar enakega imena naj bi bil postavil leta 1715 kužno znamenje na glavnem trgu v Št. Vidu ob Glini (St. Veit an der Glan) na Koroškem.

[1] Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXVII, 471 (avtor: A. Foratti).

Tako je Thieme-Beckerjev leksikon naredil iz enega umetnika dva! Značilno je, da že zdavnaj prej objavljenih podatkov o Puttijevem delovanju na Slovenskem sploh ni poznal — in tudi najnovejša italijanska literatura o mojstrovem bivanju v Ljubljani še nič ne ve. Vendar je vnesla večjo jasnost v Puttijevo življenje in delo Paola Toniato[2], ki je po arhivskih dokumentih ugotovila, da se je kipar rodil v Padovi in da je bilo očetu ime Francesco, Angelovega rojstnega datuma pa še vedno ne poznamo. 27. septembra 1699 se je Putti v Vicenzi poročil z Apolonijo Lucijo, hčerko tamkajšnjega kiparja Angela Marinalija. Še istega leta je stopil v bratovščino kamnosekov (Fraglia dei Tagliapietra) in postal 1705 celo njen oskrbnik (gastaldo). Iz tega zakona so se leta 1700, 1704 in 1707 rodili v Vicenzi trije otroci; med njihovimi botri srečemo tudi ljudi plemenitega stanu, kar pričuje o kiparjevem družbenem ugledu. Pri tem bi nas seveda mikalo vedeti, kako je bil Angelo Putti povezan z družino Marinali in kakšno je bilo sodelovanje med člani te družine, ki so bili vsi kiparji. Ali se je Putti v tem krogu izučil kiparske obrti — ali pa se je vanj vključil šele kot pomočnik? Vsekakor je v Puttijevem delu manj opazen stilni delež njegovega tasta Angela Marinalija, bolj občuten pa je vpliv ženinega strica Orazia Marinalija, ki je bil v tej družini najmočnejša umetniška osebnost. Zato se mi zdi precej verjetno, da je prišel Putti najprej v uk k Oraziju in pri tem spoznal njegovo nečakinjo, svojo prihodnjo ženo Apolonijo Lucijo.

Družina Marinali je izvirala iz Angarana (Bassano), odkoder se je preselila v Bassano in nazadnje v Vicenzo, kjer je Angelov in Orazijev oče odprl kiparsko delavnico. Angelo Marinali je umrl že leta 1702, Orazio pa je živel še do leta 1720. Brata imata v benečanskem kiparstvu dokaj vidno mesto, posebno še Orazio, ki ga je oče poslal menda v uk v Benetke k tamkajšnjemu kiparju flamskega rodu Giustu Le Courtu[3]. Kipar je bil tudi tretji brat Francesco, ki je umrl po letu 1717. Med sodelavci pa je bil najmočnejša osebnost prav Angelo Putti, ki je celo v dneh umetniške osamosvojitve kazal še prenekatero črto marinalijevskega oblikovnega izročila. Pozneje je z njim tekmoval le še »svak« Giacomo Casetti, ki se je 1706 poročil z Orazijevo hčerko Ano[4]. In kakor je mnogokrat težko razločevati med deli bratov Marinali, tako opažamo mnogo sorodnosti tudi med starejšimi (vicentinskimi) Puttijevimi in Cassettijevimi skulpturami.

Razen že omenjenih plastik v Ferrari, ki spadajo v prav zadnjo obdobje Puttijevega ustvarjanja, torej v leto 1725, ko ga po dolgi odsotnosti

---

[2] Paola Toniato, La Scuola dei Marinali: Giacomo Cassetti e Angelo di Putti, Arte Veneta XVIII, Venezia 1964, 154 sq.

[3] Camillo Semenzato, La Scultura Veneta del seicento e del settecento, Venezia 1966, 37 sq. in 104 sq.

[4] Ibid. 37 sq. in 105 sq.

spet srečamo na italijanskih tleh, spadajo po ugotovitvah Toniatove in Camilla Semenzata[5] v njegov zgodnji italijanski opus še tele skulpture:

Kipa Modrosti in Moči za palačo Cerimani v Fiessi sta danes izgubljena; na vili Chiericati v Sandrigu (Vicenza) je pet kipov antičnih božanstev, ki so datirani in signirani »ANGELI MARINALI ZENERUS ANGELUS PUTTI FECIT 1703« (s ponosom se je torej deklariral za zeta Angela Marinalija!); več svetniških kipov in reliefov je na fasadi in v cerkvi v Villaverli (Vicenza), ki so datirani z letom 1703 in signirani »ANG. PUTTI F.«; na vrtu Querini-Dalle Ore v Vicenzi sta kipa Moči in Modrosti podpisana »ANG. PUTTI FECIT«; na nekdanji Biblioteki Bertolini v Vicenzi (danes Monte di Pietà) krase Puttijevi kipi vrh fasade; verjetno okoli leta 1711 naj bi nastali kipa Davida in Mojzesa in relief Večerje v Emavsu ob glavnem oltarju nadžupnijske cerkve v Sandrigu. — Če so skulpture v Sandrigu nastale res hkrati z zidavo cerkve leta 1711, potem so zadnje znano Puttijevo delo, preden je zapustil Vicenzo in odšel za daljši čas v tujino. Med tem letom in letom 1725, ko srečamo Puttija spet na delu v Ferrari, pozna italijanska umetnostnozgodovinska literatura samo še z letom 1715 datirano in s Puttijevim imenom podpisano kužno znamenje v koroškem Št. Vidu ob Glini[6].

Pri tem se seveda ponuja vprašanje: kaj je Angela Puttija nagnilo, da je zapustil Vicenzo, kjer je najbrž še ostala njegova družina? Je mar prišlo do trenj med Puttijem in Orazijem Marinalijem oz. njegovim zetom Cassettijem? Ali pa je bilo, preprosto, za vse te marljive kiparje premalo naročil? Za zdaj nam namesto odgovorov ostajajo samo ugibanja. Ni izključeno, da je Putti odšel iz Vicenze najprej v Rim, kar bi utegnil dokazovati močan vpliv Berninijeve kiparske umetnosti, ki ga v Puttijevem vicentinskem obdobju še ne opazimo ali vsaj v tako poudarjeni obliki ne. Za nas pa je najpomembnejše, da ga leto pozneje — 1712 — najdemo že na delu v Ljubljani!

Ali se je po lastnem nagibu odpravil na pot proti vzhodu? Najverjetneje se mi zdi, da so ga v Ljubljano povabili kot uglednega kiparskega mojstra, čigar dleto naj bi po figuralni strani dopolnilo dela v marmorju, ki jim domači kamnoseški mojstri niso bili kos. — Od leta 1701 do svoje smrti 1727 je vodil v Ljubljani zelo dobro vpeljano kamnoseško delavnico mojster Luka Mislej, po rodu najbrž Vipavec. Najbrž je prevzel kar delavniško izročilo svojega ožjega rojaka Mihaela Cussa (Kuša), ki je bil

---

[5] Ibid. 37 sq. in 104 sq.

[6] Karl Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens VI/2, Klagenfurt 1931, 27 sq. — V »Reklams Kunstführer, Oesterreich« (Band II, Stuttgart 1961, 731 sq.) je Ginhart poskusil pripisati Puttiju tudi marmornati nagrobnik kardinala Johanna VIII. von Goëss iz leta 1715 v župni cerkvi v Strassburgu na Koroškem, a ta atribucija ni prepričljiva. — Glej tudi: Kunstdenkmäler Kärntens VI/1, 98 in sl. 153.

Misleju 1694 poročna priča[7], a je že leta 1699 umrl. Največ naročil je dobival Mislej od jezuitov, ki so prav tedaj opremljali z oltarji svojo redovno cerkev sv. Jakoba v Ljubljani in prezidavali gradič Pod Turnom, prav tako pa ga je pritegnilo k delu tudi stavbno vodstvo nove ljubljanske stolnice in kolegija Carolinum, današnjega duhovskega semeniščа. Ker pa je bil Mislej samo kamnosek in kamnoseški podjetnik in sam figuralnega kiparstva menda ni kaj prida obvladal, je, enako kakor svoj čas Mihael Cussa, najemal italijanske, zlasti v Benetkah šolane kiparje, med temi leta 1712 tudi Angela Puttija, pozneje Jakoba Contierija iz Padove in v zgodnjih dvajsetih letih Francesca Robba.

Za ljubljansko stolnico je sklenil Luka Mislej pogodbo za izdelavo kipov štirih škofov nekdanje rimske Emone[8], antične prednice ljubljanskega mesta (sl. 1—4). Napisne plošče, ki so jih v 19. stoletju zamenjali z marmornatimi, označujejo te kipe, stoječe v polkrožno zaključenih nišah štirih pilastrov pod kupolo kot podobe sv. Maksima (Maximus) Flora (Florus), Genadija (Gennadius) in Kasta (Castus). 12. februarja 1713 je prejel Mislej zanje 110 goldinarjev, izklesal pa jih je Angelo de Putti, ki je bil pač v Mislejevi službi, a je dobil zanje še posebno častno nagrado 4 beneških kron v vrednosti 9 goldinarjev in 36 krajcarjev. Avtor se je podpisal na podstavku škofa Genadija: »ANGELVS PUTTI INSCVLPSIT«. Janez Gregor Thalnitscher (Dolničar) pa v svojem rokopisnem delu »Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis« omenja »quatuor ampla loculamenta, quae in totidem pilis maximo emispherio suppositis architectus incrustauit, quibus ingentes statuae lapideae impositae, artifici scalpro insignis sculptoris Angeli de Putis, Itali Paduani, efformatae . . .«. V dodatku k rokopisu je Thalnitscher še pripisal: »Angelus de Putis, sculptor celebris, 10. Febr. anni 1713 primo loco S. Maximi . . .«[9]

Thalnitscherjev zapis je pomemben, ker označuje kiparja kot padovskega rojaka in ga vrednoti s prilastki »insignus«, »celebris«, kar potrjuje misel, da si je Putti v Ljubljani pridobil sloveče ime ali pa, da je to slavo prinesel celo s seboj že iz Vicenze. Da, verjetno je Mislej prav zaradi del za škofijske naročnike privabil Puttija v Ljubljano. Po podatkih v računski knjigi je moral kipar izklesati kipe emonskih škofov že

[7] Melita Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu, Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta IV, Ljubljana 1957, 40 sq.

[8] O emonskih škofih glej: Peter Hitzinger, Die Bischöfe von Emona, Mittheilungen des Historischen Vereines für Krain XII, Laibach 1857, 105 sq. in 117 sq.

[9] Citirano po objavi leta 1882 (Ljubljana), 64 in 90. — Viktor Steska, Ljubljanski baročni kiparji, Zbornik za umetnostno zgodovino V, Ljubljana 1925, 20. — Avtor objavlja še drug podatek po rokopisu stolnega dekana Antona Thalnitscherja »Accepta et exposita in novam fabricam Basilicae Labacensis ab Anno 1700 usque ad Annum 1713« (str. 154): »Die 12. febr. 1713 persolutus fuit Lucas Mislej lapicida pro 4 statuis 7 pedum lapideis, quatuor Sancto ac bon. man. Aemonensium praesulum F 110. Item statuarius, qui easdem elaboravit. D. Angelus de Putti, accepit honorarium 4 venet. coronat. = 9 fl 36 cr.«

leta 1712, če je bil honorar zanje izplačan februarja 1713. S tem pa se Puttijev odhod iz Vicenze premakne vsaj že v leto 1712.

Ikonološko se je Putti popolnoma podredil želji naročnikov. „Aemona rediviva" je bila že od 17. stoletja ideal ljubljanskih kulturnikov, zgodba o argonavtskem Jazonu njihova zgodovinska hrana in 1693 ustanovljena Academia operosorum je oživljenje emonske tradicije s pravo baročno zavzetostjo vključila v svoj temeljni program; ker so bili najvidnejši operosi tudi gibalna sila pri novi ljubljanski katedrali, je navdušenje nad antično preteklostjo rodnega mesta našlo izraza tudi v poudarku tradicije ljubljanskega škofijskega sedeža, oprtega na starokrščanski čas. Naj so bili štirje emonski škofje še tako fiktivni in legendarni, kakor na primer Genadij in Kastus — v novi stolnici so dobili poudarjeno mesto v štirih nosilcih njene kupole oz. njenega prostorskega križišča kakor oporniki cerkve: z njimi so hoteli podčrtati, da leta 1461/62 ustanovljena ljubljanska škofija ni nova ustanova, marveč le obnovljena emonska škofijska stolica, potrjena s krvjo mučencev.

Putti je duhovno funkcijo teh škofov odlično poudaril — v svoji dinamični monumentalnosti so res kakor zgodovinski pričevalci in idejni oporniki stavbe in škofije. »Mučenec« Maksim z veliko palmovo vejo v levici se naslanja s komolcem desnice na odprto knjigo, s hrbtom desne dlani pa si opira bradato starčevsko glavo (sl. 1). Kakor goreč pričevalec je škof Flor z veliko, zaprto knjigo v objemu levice in z desnico, ki mu kakor v izpovedi vere sega k srcu; njegov nelepi, debelušno oglati obraz je kar portretno živ in aristokratsko neizprosen (sl. 3). Starec Genadij s plamenasto brado se je sunkovito obrnil k vernikom, da mu je dolga brada viharno zavalovala čez prsi, na katerih počiva leva roka, medtem ko drži desnica pod plaščem ob boku težko knjigo (sl. 2). Asketsko poduhovljen, pripravljen na disputo, je škof Kastus: desnico izteza v nemem dialogu, na lahti levice mu počiva knjiga, zamišljeni obraz je poln mirne zbranosti (sl. 4). Drže vseh figur so patetično razgibane, oblačila — drobno gubane tunike, ornamentirane štole, ohlapni plašči — s svojim nemirnim življenjem stopnjujejo notranjo ognjevitost svetnikov, ki jo velike, vezene mitre še herojsko poudarjajo. Zdi se nam, da te silne postave razbijajo ozke niše, v katerih stoje; razgibavajo jih z duhovno močjo in kompozicijsko dinamiko. Je morda hotel kipar v njih nakazati tudi štiri temperamente, ker bi bili zelo v skladu z baročnim pojmovanjem?

Leta 1714 je izklesal Putti v Mislejevi delavnici tudi najlepši ljubljanski baročni portal — za novo semenišče, kolegij Carolinum (sl. 12). Zanj je dobil Mislej plačilo 300 goldinarjev[10]. Dva mogočna giganta, ogrnjena čez hrbet in ledja v živalske kože kakor Herkul, nosita arhitekturno ogredje portalnega zaključka, nad katerim kaže debelušen, razkoračen

[10] V. Steska, o. c. 44, sl. 5.

putto na kartušo z napisom »VIRTVTI & MUSIS«. Nad gigantoma sta postavljena na konzolno izstopajočih stranicah ogredja zemeljski in zvezdni globus, polkrožni lok portala zaključuje tragično spačena maska, levo in desno od nje pa sta rogova izobilja. Tektonska logika portalnega okvira je izničena s telesoma kamnitnih velikanov, ki trpita pod silno težo bolj duhovnega kot fizičnega bremena, kajti arhitrav nad njima je prelahek, da bi nas prepričal o smiselnem naponu njune moči. Sključena sta vase, zajeta v konturo težkih gibov, napetih mišic; drža rok desnega giganta je sploh nerazumljiva, ker ne opira ničesar ali pa zgolj rob portala. Še kožnati ogrinjali, zavozlani s šapami pred trebuhoma, se urejata v nabrekle gube in stopnjujeta težko gmoto figur. Zdi se nam, da se njuna telesnost šele pred nami likovno ureja, da je kamen le na pol doklesan. Surova obdelava površine, močno poudarjene mišice in kite, masivne gube — vse to so značilnosti Puttijevih skulptur, ki jih je podčrtala že Melita Stelè. Viktor Steska je upravičeno zapisal, da sta tudi po obliki izvirna, dasi ni pozabil pokazati na motivno sorodne rešitve — recimo na portal 1705 dokončane palače Liechtenstein ali na glavni portal 1713 dozidane palače Kinsky na Dunaju, v Pragi na okoli 1715 izklesani portal palače Clam-Gallas in podobno. V samem Puttijevem opusu pa je vredno primerjati giganta na semeniškem portalu tudi s kipi na kužnem znamenju v Št. Vidu ob Glini, ki so leto dni mlajši[11]; posebno kip golega sv. Sebastijana se zdi kakor mlajši brat ljubljanskih velikanov[12]. Hkrati pa se nam s tem trenutkom ponuja tudi primerjalno gradivo za plastike na oltarju sv. Jožefa v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani, ki je njega dni veljal prav tako za Mislejevo delo[13]. Oltar bi lahko imenovali kar oltar priprošnjikov za srečno smrt, kajti ob osrednji sliki Smrti sv. Jožefa stojita tudi kipa sv. Dizma in sv. Barbare (sl. 10 in 11), pomočnikov ob zadnji uri. Oltar je res nastal v Mislejevi podjetniški delavnici, kipa sv. Dizma in sv. Barbare pa je Melita Steletova[14] po pravici pripisala Puttiju. Dizma se s svojim težkim križem, hrapavim od lubja in grč, ter z golim telesom in s prtom okoli ledij po tipu pridružuje semeniškima gigantoma in šentvidskemu sv. Sebastijanu. Telo je krepko modelirano, prt se voluminozno v velikih gubah ovija okoli ledij in markantna starčevska glava nas spominja na obraz emonskega škofa Maksima. Mehkeje je modeliran kip sv. Barbare, krepke ženske figure z debelušnim obrazom; njen dekorativ-

[11] M. Stelè, o. c. 44, sl. 5.

[12] Rochus Kohlbach (Steirische Bildhauer, Graz 1956, 404, sl. 317) je pripisal Puttiju tudi Marijino znamenje v štajerskem Neumarktu; znamenje je datirano 1715, honorar pa je bil izplačan šele 1717 in sicer nekemu Josephu Angelu Bon-u, ki naj bi bil pred tem delal tudi v koroškem Št. Vidu ob Glini. A Brezmadežna na neumarktskem znamenju se slogovno precej razločuje od šentvidske, dasi sta si ikonografsko podobni. Zato v Puttijevo avtorstvo neumarktskega znamenja zelo dvomim.

[13] V. Steska, o. c. 16.

[14] M. Stelè, o. c. 43.

ni pas spominja po ornamentiki na mitre ali na štole emonskih škofov in tipično puttijevske so tudi nabuhle gube plašča, ki se s svojo brokatno težo v lokih nabirajo ob svetničinem desnem boku. Puttijevemu dletu smemo pripisati tudi klečeča angela ob atiki tega oltarja in plitvi relief (»mezzo rilievo«) Marijine zaroke v atiki, ki je po kompoziciji izrazito beneški (sl. 9). Pri angelih srečamo spet že znane, debelušno polne obraze in zelo plastično gubana oblačila. Na reliefu Marijine zaroke so v odločni diagonalni kompoziciji razvrščeni po stopnicah Marija in Jožef, ki si segata v roke, in veliki duhovnik na visokem podstavku, ki se sklanja nad njima; v ozadju je še skupina spremnih figur in spodaj na desni kleči mladenič ob kadilnici (?) v obliki srca; na podstavku ob velikem duhovniku sta dva ptička, pod njima dve srci, simbole zaroke pa dopolnjuje še golob sv. Duha s prstanom v kljunu. Kipar je z gibi in zasuki figur spretno dosegel vtis prostorskega poglabljanja, dasi je prostor nakazal le s skopimi rekviziti stopnic, baze stebra v ozadju ter draperije v desnem zgornjem delu. Prav gotovo spada ta subtilna, kar slikarsko občutena kompozicija, polna notranjih gibalnih silnic, presečišč in psihološke dramatike, med najlepša Putijeva dela. Morda se je kipar oprl na kako beneško slikarsko predlogo, v obrazih pa je prenesel v reliefen izraz svoje značilne tipe glav. Vredno bi bilo primerjati s tem reliefom onega s prizorom Emavsa v Sandrigu. Z izrednim posluhom je reliefnost zreducirana na skrbno preračunano sozvočje linij in ploskev, kar daje celoti tudi precej liričnega prizvoka. Krepkejši je dopasni relief sv. Jožefa s golim Jezuščkom, intimen v ljubki povezavi starca in otroka, pa trdno zajet v konturi, čeprav Jožefova glava drzno seka okvir iz baročnega listovja, ki obroblja kartušo na sredi oltarne noge, podobne trebušastemu sarkofagu (sl. 14).

Oltar sv. Jožefa so postavili šele leta 1716, torej že po Puttijevem delu za koroški Št. Vid (1715). Se je mar »slavni kipar« vrnil iz Št. Vida nazaj v Ljubljano in se spet pridružil Mislejevi delavnici, ki ji v tistih letih ni manjkalo dela? Verjetneje se mi zdi, da so Šentvidčani spomenik naročili kar v Ljubljani, najbrž naravnost pri Misleju, saj so tudi v poznejših letih ljubljanski kiparski mojstri večkrat ustvarjali za koroške naročnike, tako na primer Robba za Celovec, Franc Rottman za Celovec in Krko.

Toda s temi deli Puttijev opus na Slovenske še ni izčrpan — lahko ga obogatimo še z nekaterimi doslej neupoštevanimi plastikami.

Z letnico 1713 na hrbtni strani atike je datiran marmornati veliki oltar v župni cerkvi sv. Petra v Radovljici[15]. Po tipu in arhitekturni kompoziciji kaže vse značilnosti starejših Mislejevih oltarjev, ki temelje še

[15] Jožef Lavtižar, Zgodovina župnij in zvonovi v dekaniji Radolica, Ljubljana 1897, 19 in 22.

v formah poznega 17. stoletja; sestavljen je iz črnega in rožnatega marmorja z intarzijami, kapiteli stebrov pa so pozlačeni. Volute nad arhitravi so podobne kot na oltarju sv. Ignacija pri Sv. Jakobu v Ljubljani, ki je prav tako Mislejevo delo in se bomo ob njem pozneje še malo pomudili. Kipa svetega kneza (sv. Jurija?) na evangeljski in sv. Nikolaja na listni strani (sl. 5 in 6) pa sta prepričljivi Puttijevi deli, najbrž celo najstarejši na naših tleh. Ker je bil radovljiški župnik vse do leta 1891 vsakokratni ljubljanski stolni prošt, je Mislejevo in Puttijevo delo v Radovljici lahko razumljivo[16].

Radovljiška kipa nista iz marmorja, marveč iz apnenega peščenjaka (?) in pozlačena ter poslikana. Na prvi pogled težko presodimo, če je njuna današnja polihromacija prvotna, a vse kaže, da je računal kipar s poslikavo že od vsega začetka. — Levi svetnik je bradat mož zrelih let s knežjo kapo na glavi in oblečen v ohlapen plašč s širokimi rokavi, ramena in prsi mu pokriva še širok hermelinast ovratnik. Figura je kontrapostno razgibana, glava zasukana na stran in desna noga je odločno pomaknjena naprej. Mehko počiva svetniku desnica na prsih; široka rokava slikovito poživljata dovolj skopo gubano oblačilo. Danes ima svetnik v desnici (novo) zastavo, nekoč pa je držal verjetno znamenje mučeništva ali palmovo vejico. — Kip sv. Nikolaja ob epistelskem boku oltarja je nekoliko umirjenejši brat emonskih škofov. Svetnik je ogrnjen čez tuniko v težek pluvial; z desnico blagoslavlja, z levico pridržuje rob plašča, škofovsko palico in še zlata jabolka ob boku. — Pripomniti moram, da je poslikava in njena krednata podloga zabrisala nekatere plastične nadrobnosti, zlasti še modelacijo obraza in las ter brade.

Nedaleč od Radovljice, v pobočju Dobrče, stoji romarska cerkev sv. Lucije nad Begunjami. In tu srečamo Puttijevo dleto spet na dveh kipih vrh obhodnih lokov velikega oltarja. Ta je dobil današnjo obliko šele v poznem 19. stoletju; njegovo jedro pripada kamnitnemu oltarju iz Mislejeve delavnice, tega pa so dopolnili z dodatki iz poznega 18. stoletja in z menzo iz 19. stoletja; ni izključeno, da so najstarejši del oltarja prenesli sem iz kake druge cerkve, morda celo iz radovljiške (?). Kipa, ki takoj pritegneta našo pozornost, sta spet poslikana. Kip na evangeljski strani predstavlja sv. Valentina v mašnem plašču in z biretom na glavi; z levico drži ob boku knjigo in palmovo vejo, z desnico blagoslavlja; ob nogah kleči golo dete. Na podstavku je vklesan napis: »S. VALENTINVS M.« (sl. 7). — Kip na listni strani (sl. 8) je prav tako označen z napisom, ki pa je tako prekrit z barvo, da ga danes ni mogoče prebrati in zato ne vemo, katerega svetnika predstavlja brezbradi mladenič v vojaškem oklepu in plašču, ki se v drznih gubah spušča zadaj do tal in

[16] Med leti 1705 do 1724 je bil ljubljanski stolni prošt in radovljiški župnik Leopold Ferdinand Kobencl, ki pa za dušno pastirstvo ni bil posebno vnet.

slikovito poživlja konturo — motiv, ki bi ga lahko pri Puttiju vedno znova poudarjali od emonskih škofov do semeniških gigantov ali šentjakobske sv. Barbare. V levici drži svetnik križ, desnico si pritiska na prsi, kakor bi hotel z njo pospremiti vdani naklon mladostne glave; med stopali ležita krona in žezlo. S svojo labilno stojo se približuje svetnik semeniškima gigantoma, po tipu pa je enak klečečima angeloma ob atiki šetjakobskega oltarja sv. Jožefa (sl. 9). Tudi ta dva kipa smemo datirati okoli leta 1713.

Med prvimi oltarji, ki jih je Mislej s sodelavci postavil v ljubljanski jezuitski cerkvi sv. Jakoba, je bil oltar sv. Ignacija Lojolskega (sl. 13), za katerega sta denarno prispevala večje zneske plemiča Peter Anton Codelli in Franc Adam grof Lamberg leta 1714[17]. Vse pa kaže, da je oltar nastal že leta 1713. Po umirjeni tektonski kompoziciji se oltarna arhitektura približuje radovljiškemu glavnemu oltarju, bolj razgibana pa je atika s kiparsko kompozicijo sv. Trojice in z dvema puttoma ob straneh. Oltar sega z notranjim parom stebrov v prostor, za njima pa stojita belomarmorna kipa sv. Alojzija in sv. Stanislava Kostka, ki sta precej čokata, sumarno obdelana in v gibih umirjena. Prav lahko razumemo, da so bili raziskovalci v zadregi, ali smejo pripisati te plastike Puttijevemu dletu, vemo pa, da je oltar nastal v Mislejevi delavnici. Zato govori V. Steska[18] samo o Mislejevem avtorstvu, F. Stelè je kipe pripisal Puttiju[19], Melita Stelè pa je pustila vprašanje previdno odprto[20]. Natančna primerjava posamičnih figur in detajlov pa govori odločno za Puttijevo avtorstvo, dasi ne tudi za njegovo vrhunsko kvaliteto. Draperija sv. Trojice s težkimi, nabreklimi gubami je popolnoma puttijevska; obraz Boga Očeta je skoraj dvojnik obraza škofa Genadija; angelca ob atiki sta brata putta na semeniškem portalu in angelski glavici pod sv. Trojico s podobno nabuhlimi lici srečamo na oltarju sv. Jožefa tik nad oltarno sliko. Gube na oblačilih obeh jezuitskih svetnikov so sorodne gubanju oblačil radovljiških kipov in obraza mladostnih svetnikov s poudarjenima bradama nas spomnita na obraz sv. Barbare ali klečečih angelov vrh oltarja sv. Jožefa. Antependij oltarne menze je okrašen z baročno reliefno vitico in s Kristusovim monogramom, kar nas spominja še na 17. stoletje, angelca ob straneh pa sta spet puttijevsko krepka. Po kvaliteti sta kipa svetnikov najšibkejša, kar si morda lahko razložimo s kiparjevo naglico

[17] Mittheilungen des Historischen Vereins für Krain, Laibach 1858, 69. Ni izključeno, da je bil za ta oltar namenjen tudi že del prispevka, ki ga je volil šentjakobski cerkvi že 12. oktobra 1709. jezuit Jožef de Giorgio za dva nova oltarja, izplačal pa ga je P. A. Codelli. (Anton Koblar, Dobrotniki nekdanjega ljubljanskega jezuitskega kolegija, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko X, Ljubljana 1900, 102.)

[18] V. Steska, o. c. 14.

[19] F. Stelè (— V. Steska) pod geslom »Pozzo Angelo«, Slovenski biografski leksikon II, 469.

[20] M. Stelè, o. c. 41.

pri delu ali pa s težavo, ki jo je povzročalo redovno jezuitsko oblačilo, tako da se celo plašča malce togo spuščata ob telesu — pri tem pa kljub vsemu povzemata značilni Puttijev motiv »okvirne kulise« figure.

Če bi pomerjali Puttijev opus na Slovenskem samo z njegovimi starejšimi skulpturami v Vicenzi, bi bili najbrž kar v zadregi, ko bi morali odgovoriti, da gre v Ljubljani in Vicenzi za dela istega mojstra. Posebno velja to za kipe, ki sta jih pod Puttijevim imenom objavila Toniatova in Semenzato. Pri vseh starejših plastikah opažamo oblikovno izhodišče v marinalijevski kiparski tradiciji, ki ljubi voluminozno plastičnost, krepko igro svetlobe, sence v pravem chiaroscuru ter silovito razgibanost, kot je poudaril že Semenzato. Dinamične oblike in izrazno monumentalnost je Putti očitno prevzel od Orazija Marinalija, pri katerem se je lahko zgledoval tudi tedaj, ko je klesal mišičaste postave semeniških gigantov. Orazio je namreč za palačo Leoni Montanari v Veroni izklesal hidro ubijajočega Herkula[21], ki kaže podobno »slovesno herojskost« kot Puttijevi velikani, le da je pri zadnjih plastični volumen še izrazitejši tako v modelaciji teles kot v nabreklih gubah oblačil. Razmerje med Orazijem Marinalijem in Puttijem nam lepo osvetli tudi primerjava ljubljanskih gigantov s štirimi giganti, ki jih je izklesal Orazio za Palazzo Pontoni v Vidmu (Udinah) in enega tudi signiral[22]. Glave in zasuki teles so podobni kot pri emonskih škofih, anatomija pa nas res spomni na semeniške gigante, dasi je anatomsko »pravilnejša« in manj pretirano nabrekla; stoja, ki je pri Orazijevih figurah prožna, klasično trdna, se je pri Puttiju umaknila klecavi, zaradi katere se celotna drža figur spremeni v valovito gibanje. Orazio je večji naturalist, Putti pa išče slikovit izraz in živahnost, ki se kažeta tudi v ureditvi draperij. Puttijevi kontraposti so silovitejši, vtis fizičnega trpljenja je v njegovih figurah dramatiziran, obrazi niso idealizirani, da, celo nelepi so, skoraj preteči; le redko najdemo v njih nekaj blažene zamaknjenosti — na primer pri sv. Dizmu, pri svetem kralju pod Dobrčo, pri šentjakobskih angelih.

Po Semenzatu se je Puttijev slog okoli leta 1711 spremenil: figure so dobile večjo težo, gibanje se je skoraj zadušilo v njihovi masi. Primerki za to slogovno spremembo so najprej plastike v Sondrigu: Mojzes, David in relief Emavsa. Še bolj pa potrjujejo to ugotovitev Puttijeve plastike na Slovenskem. Grafizmi na oblačilih emonskih škofov so sicer še dediščina Orazija Marinalija, dobivajo pa nemirnejši trepet v skoraj školjkovito izdolbeni površinski strukturi, ki pa ni naturalistična, marveč zgolj slikovito pogojena, dasi se zdi, da hoče poudariti pod oblačilom kako anatomsko višino telesa, največkrat koleno. So pa te gube daleč od

[21] C. Semenzato, o. c. 35, sl. 60.
[22] Aldo Rizzi, Il Seicento, Storia dell' arte in Friuli, Udine 1969, 26 sq. sl. 45—46.

tega, da bi telo modelirale. Oblačila žele stopnjevati predvsem vtis živahne monumentalnosti, slikovitosti in, ne nazadnje, ekspresivnosti, notranje eruptivnosti. Hkrati so gube tudi nosilke plastičnih in prostorninskih vrednot! Telo se med njimi manifestira kot organsko, živo jedro; plašč je njegova lupina in prostorska kulisa; zajede cevastih gub med nogami so kakor osrednji usmerjevalec višinskega kipenja. Draperija poudarja telesne zasuke in njihovo dinamiko; stopnjuje valovanje jedra in tega hkrati dekorativno uokvirja. Zato se nam zdi kiparska gmota gibljiva in kakor podrejena psihološki situaciji in karakterju figur. Gladke in hrapave oz. nezglajene površine oblek — ki jih barok na splošno rad porablja — je Putti izkoristil s prav sugestivno močjo, tako da včasih vzbujajo vtis nedokončanosti (»non finito« princip), s tem pa je dosegel tudi občutje nečesa težkega, prvinskega, zgoščenega in v masi poudarjenega.

Ti oblikovani principi pa v Radovljici še niso tako popolno razviti kot v Ljubljani, kjer je Putti z emonskimi škofi dosegel svojo zrelo formo in mojstrski vrh. Radovljiška kipa sta še bolj »marinalijevska«, kajti po sistemu gub spominjata na Orazija, po kompoziciji pa na Angela Marinalija — korenine pa gredo še globlje: prav do Berninija. Semenzato je podčrtal predvsem Orazijev vpliv, a vsaj po ikonografski strani ne smemo prezreti tudi deleža tasta Angela. Kip sv. Avguština, ki ga je Angelo Marinali izklesal za cerkev sv. Nikolaja na beneškem Lidu[23], bi bil lahko predloga tako za radovljiškega sv. Nikolaja kot za emonske škofe, posebno še za Kasta in Maksima. Povzet je celo zamah plašča čez kolena, porabljen je motiv knjig, na katere se naslanja beneški sv. Avguštin, in tip njegovega obraza bi bil lahko vzorec za emonskega Genadija. Očitni pa so tudi razločki: skulpture Angela Marinalija so lahkotnejše od Orazijevih, dasi oba brata povezuje monumentalizacijsko prizadevanje — to pa se pri Oraziju in pri Puttiju poveže s patetično dramatiko, ki jo Angelo Marinali manj porablja.

Seveda bi se bil Putti lahko zgledoval tudi pri drugih beneških kiparjih, recimo za pojmovanje draperije tu in tam pri Enricu Merengu, prav gotovo pa ga je pritegnil tudi poldrugo stoletje starejši Alessandro Vittoria, čigar kip sv. Hieronima v beneški cerkvi S. Maria de' Frari je menda posodil vehementni zasuk glave in plapolanje dolge brade hkrati s pretiranim kontrapostom telesa emonskemu Genadiju, držo pa tudi Floru (sl. 2 in 3). Oba umetnika družita temperamentna vitalnost in prekipevajoča dinamičnost.

Tudi Berninijev vpliv smo že omenili. Bernini je s kipi cerkvenih očetov, ki nosijo prestol sv. Petra v vatikanski baziliki, ustvaril prototip zrelobaročne škofovske figure; zlasti sv. Avguštin je našel mnogo posnemovalcev in variant. Tudi Marinalijev sv. Avguštin na beneškem Lidu

[23] C. Semenzato, o. c. sl. 77.

spada v vrsto takih posnetkov — prav tako pa Puttijevi emonski škofje! Znova naj podčrtam verjetnost, da je Putti pred odhodom iz Italije obiskal še Rim in Firenze in se natančneje seznanil z Michelangelovimi in Berninijevimi skulpturami. Srečanje z Berninijevimi deli bi tudi razložilo slogovni premik, ki ga razkriva ljubljanska faza Puttijevega kiparstva, kajti bolj kot vzornikom iz družine Marinali ali beneški kiparski šoli se mora Putti tudi za nekatere kiparske principe zahvaliti Berniniju: za gibljivo kiparsko gmoto, ki se razgibava v več smeri; za labilno, sproščeno stojo figur; za kar naturalistično podajanje »materialov« (različnih blagov, drevesnega lubja, skalovja, vezenja itd.); za živahne variacije zglajenih in raskavih površin; za chiaroscurno modelacijo teles in draperije.

Zaradi skupnih stilnih izhodišč — ne pa zaradi kakršnih koli direktnih zvez! — je vredno primerjati ljubljanski semeniški portal s portalom palače Clam-Gallas v Pragi, ki ga flankirata dva para Puttijevima zelo podobnih atlantov; izklesal jih je okoli leta 1715 na Češkem aklimatizirani mojster Mathias Braun. Tudi ta razkriva močne vplive Berninijeve umetnosti in je zato v mnogočem podobno ubran kot Putti. In tudi za Braunove praške gigante je značilna tektonska, v zaključen blok ujeta forma, kakršna odloča pri Puttijevih gigantih in nas — mimo Berninija — vodi tudi do nedokončanih Michelangelovih sužnjev v Akademiji v Firenzi.

Ko je Melita Stelè srečno odrekla kipa sv. Dizma in sv. Barbare na šentjakobskem oltarju sv. Jožefa Luku Misleju in ju pripisala Puttiju, je sprožila nujnost revizije celotnega Puttijevega opusa na Slovenskem, zatemnila pa tudi nekdanjo Mislejevo slavo. Zelo verjetno se mi zdi, da je kamnitni viti steber, ki prav na tem oltarju v Mislejevi delavnici prvič nastopi, prinesel v Ljubljano šele Angelo Putti. Razen tega ne smemo prezreti, da se je Putti zadrževal v Ljubljani in v Mislejevi delavnici precej dlje, kot smo mislili doslej — od leta 1712 do leta 1716 — in da je semkaj prišel kot popolnoma dozorel umetnik, čigar dela razkrivajo vsaj močan temperament, če že ne docela izvirne kreativnosti. Slutimo, da je doživel pred odhodom iz Vicenze neki duhovni pretres, ki je poglobil njegov oblikovni izraz in ga slogovno premaknil. Najbrž ni šlo samo za sugestivno in intenzivno srečanje z Berninijevo umetnostjo, marveč tudi za neko umetniško spoznanje, ki se je reševalo celo z berninijevsko ekstazo. Tako oplojen je prinesel k nam dosežke italijanskega zrelobaročnega kiparstva in z njimi premagal konservativne lokalne forme, ki so se ohranjale na Slovenskem posebno v leseni plastiki. Presojan s tedanjimi dosežki italijanskega in celo beneškega kiparstva pa je bil tudi Puttijev stilni izraz že v mnogočem odmev preteklosti in zato ni imel več dina-

mične stilnorazvojne moči[24]. Putti ni bil eksperimentator in osvajalec novih likovnih svetov, ne moremo pa mu odreči sugestivnega fluida, ki ni ostal brez vpliva. Na Slovenskem je podprl splošno umetnostno preorientacijo k idealom italijanske umetnosti, h katerim se je počasi obračalo že pozno 17. stoletje, a so šele s prizadevanjem ljubljanskih operozov izpodrinili dotlej prevladujoče severnjaške umetnostne principe. Kazno je, da je Puttijeva ekspresivna in slikovita kiparska govorica v vzhodnoalpskem umetnostnem ozračju še posebej odmevala, saj je zvenela dokaj podobno kot malo pozneje — prav tako berninijevsko oplojena! — slikovita melodika plastik frančiškanske podobarske delavnice, ki je obogatila z oltarji vrsto redovnih in drugih cerkva po Slovenskem in Hrvaškem in se izpela šele proti sredi 18. stoletja[25]. Odločno pa je pokazal v novo stilnorazvojno smer v drugi in tretji četrtini 18. stoletja šele kipar Francesco Robba.

LO SCULTORE ANGELO PUTTI E LA SUA OPERA NELLA SLOVENIA

EMILIJAN CEVC

L'opera scultoria e i dati biografici dello scultore Angelo Putti (de Putti, de Putis, Puteus, Pozzo), nato a Padova e attivo a Vicenza, che potevano raccogliere Paola Toniato e Camillo Semenzato, sono abbastanza scarsi; essi possono tuttavia essere considerevolmente completati dalle fonti archivistiche e dalle opere stesse (parzialmente segnate) che Putti fece nella Slovenia (Jugoslavia). Fra 1699 e 1711 la sua vita e opera possono ben essere seguite a Vicenza e nei dintorni di questa città, poi la traccia in Italia si perde. Almeno nel 1712 lo si può rintracciare come scultore a Ljubljana (Lubiana) nella officina del maestro scalpellino Luca Mislej (questi diresse la sua officina come imprenditore dal 1701 fino alla morte nel 1727). Il 12 febbraio 1713 l' »insignis sculptor, sculptor celebris« Angelus de Putis ebbe uno speciale premio onorifico come autore delle quattro grandi sculture rappresentanti i vescovi d'Emona, odierna Ljubljana, ordinate a Mislej e collocate nelle nicchie delle colonne sotto la cupola del nuovo duomo di Ljubljana (sarebbero, queste, le sculture dei santi vescovi Massimo, Gennadio, Casto e Floro). Le quattro sculture che attingono il sommo vertice dell' arte scultoria di Putti dovrebbero esser eseguite già nel 1712. Sullo zoccolo della scultura rappresentante il vescovo Gennadio, lo scultore pose anche la sua firma: »ANGELVS PUTTI INSCVLPSIT«.

Nel 1714 Putti fece anche il portale con due giganti per il nuovo seminario (Collegium Carolinum) di Ljubljana e, nel 1716, le sculture di S. Disma

[24] Prim. tudi: Sergej Vrišer, Baročno kiparstvo, Ars Sloveniae, Ljubljana 1967, IX.

[25] M. Stelè, Ljubljanska frančiškanska podobarska delavnica, Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta III, Ljubljana 1955, 161 sq.

e S. Barbara e i rilievi dello Sposalizio della Vergine nell' attico, e di S. Giuseppe, sul piede della mensa dell' altare di S. Giuseppe ordinato a Mislej dai gesuiti per la loro chiesa, odierna chiesa parrocchiale di S. Giacomo a Ljubljana. Nel frattempo Putti eseguì, per St. Veit an der Glan nella Carinzia, anche il pilone in memoria della peste con sculture della Vergine, dei SS. Sebastiano e Rocco, di due santi ignoti, di S. Rosalia, sdraiata nella nicchia del postamento e di S. Trinità, al piede dell' obelisco slanciato; il pilone che porta la firma di Putti era probabilmente ordinato ed eseguito a Ljubljana.

A queste opere, già precedentemente attribuite a Putti, possono associarsi alcune altre, finora trascurate. Nel 1713 o 1714 fu eseguito per la chiesa di S. Giacomo di Ljubljana l'altare di Sant' Ignazio di Loyola. La questione d'autore restava aperta, ma si ammetteva la possibilità che l'altare fosse opera di Putti. Una comparazione accurata, cioè, con altre opere di Putti eseguite nella Slovenia, parlerebbe in favore di quest' ultimo, sebbene, per il loro valore artistico, le sculture dell' altare restino indietro alle altre. Nel 1713 l'officina di Mislej eseguì il nuovo altare maggiore di marmo per la chiesa di Radovljica nell' Alta Carniola (Gorenjsko); le sculture di questo altare, quelle del santo principe (S. Acazio?) e di S. Nicolò, sono delle opere anteriori di Putti eseguite in pietra arenaria e per questa ragione sin dal principio anche policromate e indorate. Dallo stesso tempo, all' incirca, sono le sculture di S. Valentino e di un santo re che ornano l'altare maggiore della chiesa di S. Lucia sotto Dobrča presso Radovljica, policromate anch' esse.

Esiste una grande differenza fra le sculture di Putti dell'epoca vicentina eseguite sotto l'influenza degli scultori, membri della famiglia Marinali, presso ai quali Putti fini anche i suoi studi di scultura (si era maritato perfino colla figlia di Angelo Marinali). Vi è visibile sopratutto l'influenza del più eccellente tra i fratelli Marinali, Orazio. Già le sculture di Putti eseguite a Sondrio presso Vicenza e ancora più quelle create a Ljubljana testimoniano di una ricerca più evidente dell' espressione artistica personale e perciò di una maggiore scioltezza e dinamica che in più di un senso ricordano gli esempi del Bernini e del Michelangelo (persino la sua forma »non finita«). Le figure sono robuste e muscolose, la loro posa labile e vacillante e i loro vestiti gonfi e pittorescamente piegati. Sono caratteristici i volti barbuti e pieni giovanili (angeli, figure femminili, giovani santi). Tutte queste sculture respirano una forza espressiva, perfino eruttiva. I mantelli sono spesso un invoglio sotto il quale il corpo quasi disparisce o hanno la funzione di una »quinta« marginale del fondo. I vescovi d'Emona mostrano l'influenza dei Padri di Chiesa berniniani in piedi intorno al trono di S. Pietro, mentre i giganti del portale del seminario di Ljubljana sono un' eco dei prigionieri non finiti del Michelangelo (e anche quella dei quattro giganti di Orazio Marinelli scolpiti per il Palazzo Pontoni di Udine), e S. Nicolò di Radovljica ricorda la scultura di S. Agostino (di Angelo Marinali) nella chiesa di S. Nicolò di Lido a Venezia. È probabile che anche il tipo dell' altare a colonne berniniane torse tale quale è rappresentato da quello di S. Giuseppe presso i gesuiti di Ljubljana (l'odierna chiesa parrocchiale di S. Giacomo) sia un apporto di Putti allo studio di Mislej. Mi pare molto verosimile che Putti, prima di essersi stabilito a Ljubljana, abbia visitato Firenze e Roma dove egli s'era ispirato alle sculture del Bernini.

Dopo il 1716 Putti più non s'incontra a Ljubljana. Non si sa dove egli abbia passati gli anni fino al 1725 quando di nuovo lo s'incontra in Italia, questa volta a Ferrara.

E' fuori dubbio che Putti apportò a Ljubljana certe novità scultorie. Egli aveva superato il conservatismo della tradizione stilistica locale e il dominio dell' arte settentrionale, sebbene lui stesso in un certo senso fosse ancora preso nelle forme settecentesche. Per la Slovenia, tuttavia, le sue sculture significano la prima vittoria della scultura italiana del barocco maturo. Aveva appoggiato con ciò l'orientazione del circolo artistico di Ljubljana verso gli ideali dell' arte italiana sostenuti anche dai membri dell' Academia operosorum fondata nel 1693. Pare che il linguaggio espressivo e pittoresco di Putti vi abbia trovato un' eco fertile e molti imitatori perfino nella scultura in legno.



Sl. 1. Angelo Putti, Kip škofa Maksima, Ljubljana, stolnica



Sl. 2. Angelo Putti, Kip škofa Genadija, Ljubljana, stolnica



Sl. 3. Angelo Putti, Kip škofa Flora, Ljubljana, stolnica



Sl. 4. Angelo Putti, Kip škofa Kasta, Ljubljana, stolnica



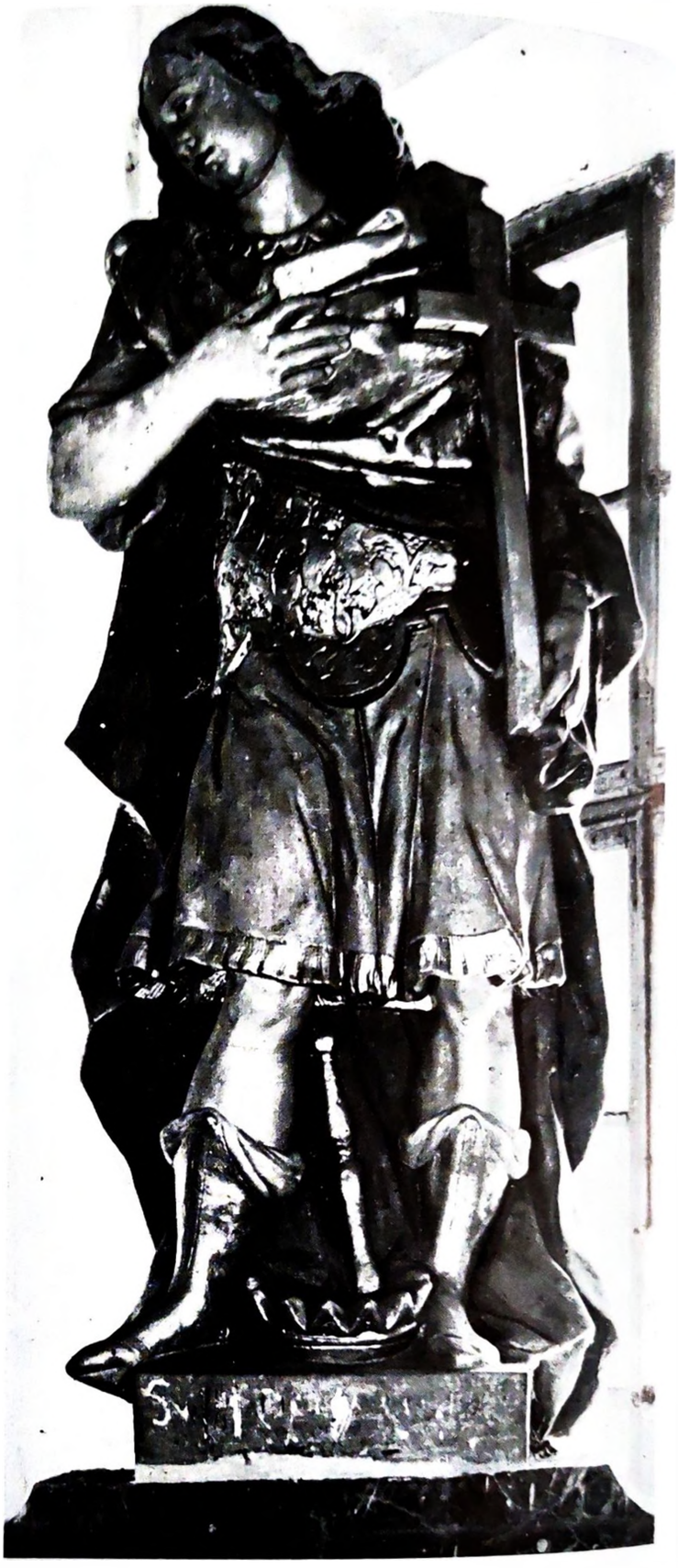
Sl. 5. Angelo Putti, Kip svetega kneza (Jurija?), Radovljica, župna cerkev



Sl. 6. Angelo Putti, Kip sv. Nikolaja, Radovljica, župna cerkev



Sl. 7. Angelo Putti, Kip sv. Valentina, Sv. Lucija pod Dobrčo, podružna cerkev



Sl. 8. Angelo Putti, Kip mladostnega svetnika, Sv. Lucija pod Dobrčo, podružna cerkev

Sl. 9. Angelo Putti, Angela in relief Marijine zaroke v atiki oltarja sv. Jožefa, Ljubljana, župna cerkev sv. Jakoba





Sl. 10. Angelo Putti, Kip sv. Dizma, oltar sv. Jožefa, Ljubljana, župna cerkev sv. Jakoba



Sl. 11. Angelo Putti, Kip sv. Barbare, oltar sv. Jožefa Ljubljana, župna cerkev



Sl. 12. Angelo Putti, Portal duhovskega semenišča, Ljubljana



Sl. 13. Luka Mislej in Angelo Putti, Oltar sv. Ignacija, Ljubljana, župna cerkev sv. Jakoba



Sl. 14. Angelo Putti, Relief sv. Jožefa na menzi oltarja sv. Jožefa, Ljubljana, župna cerkev sv. Jakoba

Цвито Фисковић

Звоник филипинске цркве у Макарској



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

У току XVII и XVIII стољећа саграђено је у Далмацији неколико звоника једноставног четвороугластог облика с пирамидалним кровом, чврстим трупом без већих и ширих отвора. Тек при врху растворише се бифором која са све четири стране обликује ложу за звона. Некима је трупло опасано зидним вијенцима, а сред зидних плоха сваког ката је мали прозор. Четверострани кров у облику пирамиде сграђен је циглама наслаганим између камених ребара а обложеним жбуком која се бојадисала црвеном бојом да дочара боју цријепа.

Украси су на тим звоницима ријетки. Зидни профилирани вијенци се истичу испод и изнад ложе за звона, врх пилона њених бифора, на бридовима оштра крова и у завршном акротерију врх њега. Издужене бифоре ложе су често ограђене оградицом ступића.

Тако једноставно и чврсто сазидани звоници подсјећају у својим основним цртама на романички стил, који је у далматинском градитељству због своје чврстоће и једноставности остао присутан све до данашњих дана. Тај се стил стога и најбоље уклапа и сљубљује с једноставним и чврстим урбанистичким срединама и каменим крајоликом приморским, али звоници који су у XVI—XVIII стољећу сграђени по његову узору нису настали само због усклађивања с тим каменим срединама већ и због оскудних прилика у којима се у Далмацији није могло дизати раскошне звонике сложених облика и искићене кипарским украсима.

Млетачки звоници овог типа, једнако као и класицизам који је у XVIII стољећу поједностављивао изглед зграда, дјеловали су такође на чистоту његових облика.

Ти су звоници, дакле, настали из укоријењене романичке предаје, омиљеле и сврсисходне, због оскудице средстава и немоћи повођења за раскошним бароком те под утицајем млетачких звоника и класицизма.

Има их много и појављују се у свим далматинским крајевима од Боке Которске и Црногорског приморја до Хрватског приморја и Истре, а познају их и ти крајеви, па ипак врло се ријетко зна за имена њихових градитеља.

Због понављања облика и једноставности може се претпоставити да су их зидали домаћи градитељи или понеки страни мајстор који је стигао у XVII и XVIII стољећу преко мора и овдје се удомаћио, а тих је било запослених често при градњи утврда које су Млечићи подизали за вријеме кандијског и морејског рата против Турака.

У Макарском приморју, које се у XVIII стољећу ослободило турске власти, има неколико звоника споменутог изгледа, па је један сагрђен и уз макарску столну цркву. Очито је да су у вези с онима у Сплиту истога типа[1], да су им градитељи међусобно били повезани, али досада њихове везе нису поближе утврђене, јер им нису позната имена ни одређено вријеме дјеловања, па према томе нам је непозната година или десетљеће градње већег броја тих звоника. Архивски подаци, записи или кронике, рачунске књиге црковинарства, самостана или братовштина открит ће вјеројатно неке податке о њиховој појави и слиједу, и ти ће бити поузданији од закључака повијесника умјетности створених на темељу испитивања, проматрања и упоређивања умјетничког стила који се на њима испољава, јер овдје су закашњења, повођења и узори чести и преплетени.

Управо због тога објављујем податак нађен у архиву некадашње Макарске бискупије о градњи звоника цркве св. Филипа Нерија који се диже на обали Макарске и још се увијек истиче у чврстом склопу кућа на сунчаној, прочељној страни њене мирне луке[2].

Црква филипинаца сагрђена је, како пише на спомен-плочи сред њеног прочеља, 1758. године уз дом тог свећеничког збора[3], који је бискуп Блашковић особито штитио и залагао се за његово дјеловање, као и његов претходник бискуп Никола Бијанковић, да скуче утицај фрањеваца који су у том крају били одани управи свога реда неголи бискупу[4].

---

[1] О звоницима овога типа нема много података. Звоник фрањевачке цркве Госпе здравља сагрђен је послије 1771. А. Црница, Наша Госпа од здравља, Шибеник 1939, стр. 152. Звоник некадашњег самостана св. Бенедикта, један од највећих овога типа, није био довршен ни првих година XVIII стољећа. Ц. Фисковић, Игнације Мацановић и његов круг, Прилози повијести умјетности у Далмацији, 9, Сплит 1955, стр. 238.

[2] Види слику: П. Каер, Макарска и приморје, Ријека 1914, сл. 9.

[3] Ibid., стр. 40. Аутор је погрешно објавио годину. На натпису пише MDCCLVIII.

[4] M. Mikulić, De vita et gestis Nicolai Bianković, Romae 1964, стр. 82; K. Jurišić, Katolička crkva na biokovsko-neretvanskom području u doba turske vladavine, Zagreb 1972, стр. 75.

Уз њено једноставно прочеље, али одијељено у размаку од десетак метара, диже се црквени звоник. У току прошлог стољећа и црква и звоник су уклопљени у околне куће које се уз њих збијено надозидаше тако да их надвисише и скрише у њиховом већем дијелу, скративши звонику чак отворе ложе. Тиме су и црква и звоник, загушени безобзирно двокатницама, изгубили своју виткост, величанственост и пластичност волумена, који су имали док бијаху осамљени и одијељени од тог оклопа и истицали се у обрису каменог града што се одликовао својим сликовитим постепеним растом, окружен боровим шумама пред плавим падинама Биокова. Сада се и тај и остала два макарска звоника губе и претапају у мозаику новоградња које зајашише приморске градове од Котора до Пореча, раскидавши им сликовите обрисе и људско мјерило.

Звоник цркве св. Филипа Нерија, о чијем градитељу и времену није се до сада ништа знало, подигнут је новчаном помоћу и заузимањем споменутог макарског бискупа Стипана Блашковића, који се истакнуо неуморним залагањем за градњу столне и филипинске цркве, њихових звоника и за набавку њихове умјетничке опреме. Он је тиме Макарској, сијелу своје бискупије, одједном хтио дати сав сјај и углед бискупског града којему недостајаше и величанствених зграда и умјетнина због дугог боравка Турака у том крају, све до средине XVII стољећа.

Блашковић је вјешто користио занимање млетачке владе према ослобођеној и пограничној макарској крајини, па је настојао и при градњи овог звоника употребити и градитеље који бијаху у служби Републике, тим више што се залагањем млетачке власти зидала макарска столна црква. На њеној првотној градњи и каснијој надградњи и проширењу од прве до шездесетих година XVIII стољећа радило је, дакле, неколико градитеља почевши од *Петра Скока Рабљанина*, чије се светиште, према писмима бискупа Николе Бијанковића, срушило[5], па затим колонело инжењер *Ivan Krstitelj Camocini*, који је омеђио њен простор у цртежу, инжењер колонело *Frano Melchiori*, протомајстори *Петар Билинић* из Сплита, *Segondini*, *Nodari* и *Антун Лицини*, капетан инжењер *Бартул Ривиера*, који је управљао градњом и одлучивао при обликовању цркве, мајстор *Battista Ivanov Rossi* из Млетака, мајстор *Matej Rossi* и клесар *Tomaso Miraglia*. Њене олтаре су градили мајстори *Андрија* (?) *Brutapelle* и *Battista Andreuzzi* из Удина, који се био такођер доселио у Далмацију и радећи у Корчули, у Сплиту и на Брачу остао у тој покрајини, као и *Brutapelle*, чији су похрваћени потомци разгранали клесарско-градитељски занат уздуж наше обале.

[5] Ц. Фисковић, Споменици града Макарске, Макарски зборник I, Макарска 1970, стр. 221, Исправи „Блашковићева писма" у Бијанковићева!

И крајем XVIII стољећа радили су на столној цркви у Макарској, припремајући трошковнике за њен поправак, *Ivan Aviani* и протомајстор *Mihovil Rafanelli Onofrijev*, који се са сином *Onofrijem*, такође зидаром, био населио у Макарској, те мајстор *Lovre Baldassari*, син мајстора *Josipa*, и остали, чија имена сам нашао у архиву Макарске бискупије. Већина споменутих су радили и на државним градњама у току XVIII стољећа, а неки бијаху и у сталној војној служби Млетачке Републике. Понајвише бијаху то странци, Талијани, од којих су се неки оженили у Далмацији и овдје трајно остали[6].

Природно је, дакле, да је у то доба запослења многих прекоморских градитеља и кипара у Далмацији и у осталим земљама, у ту покрајину стигао по том послу из далеког Напуља и градитељ *Josip Visaggio*, чије име до сад не бијаше познато у повијести далматинског градитељства, и остао, како нам се чини, у Далмацији са својим потомцима који су се такође бавили његовим занатом.

Он нам се за сада представља први пут с нацртом који је учинио и потписао 15. рујна 1769. године, за звоник цркве св. Филипа Нерија у Макарској. Нацрт је датиран:

15 novembre 1769

а на полеђини је датум његове предаје у градској писарни:

Adi 25 novembre 1769 Macarsca

Dissegno de campanille della chiesa di santo Filippo in questa citta, che dovra essere in tal guisa formato a perfezione dal protto Giuseppe Bissaggio come da odierna scrittura appare stipullata per conto detto protto zecchini dieci numero 10.

Giovanni Marco Marini cancelliere pro.

---

[6] О свим тим градитељима и клесарима запосленим на столној цркви у Макарској нашао сам податке у Архиву некадашње Макарске бискупије који се налази у Надбискупском архиву у Сплиту (НАС). Неки су од њих већ познати по другим радовима у Далмацији, нпр. I. K. Camocini (Ц. Фисковић, о. с. (1), стр. 214); В. Буровић, О зидинама града Котора, Споменик САН, св. CV, Београд 1956, стр. 143.

F. Melchiori, (Ц. Фисковић, о. с.) Игнације Мацановић ... (стр. 222.)

Б. Ривиера, (Ibid, стр. 229; Ц. Фисковић, о. с. (Споменици града Макарске), стр. 223.)

А. Брутапеле, (K. Cicarelli — Л. Катић — С. Трапић, Четири барокна олтара у средњој Далмацији, Прилози повијести умјетности у Далмацији, 13, Сплит 1961, стр. 280.)

И. Авиани, (Ц. Фисковић, о. с. (Игнације Мацановић...) стр. 244); Ц. Фисковић, Необјављени радови Бонина Миланца у Сплиту, Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад, св. 3, стр. 173.

П. Билинић, (Ц. Фисковић, о. с. (Споменици града Макарске...) стр. 223.)

Лицини, (Ц. Фисковић, Ibid. стр. 223).

Нодари, (Ц. Фисковић, Ibid. стр. 224).

Нацрт је учињен скоро просторучно, гушчим пером на папиру који је влагом оштећен. Појединости нису уцртане иако је акротериј на врху нацртан. Назначене су и млетачке мјере и то стопа 1, 2, 3, 4, 5 и 10. Између камена који се налазе на завршној пирамиди уцртане су ковинске спојнице осигурања.

Мајстор је потврдио 4. вељаче да је примио за рачун градње пет цекина[7], али је прекинуо градњу и радио ваљда по одлуци млетачке власти у Сињу. Жељан као и увијек при свим својим пословима да их доврши прије своје смрти, стари бискуп је замолио Томаса Содеринија, млетачког провидура у том мјесту, да му упути протомајстора који је тада био запослен на синьској фрањевачкој цркви[8], да може довршити звоник цркве св. Филипа у Макарској. Синьски провидур му је отписао 23. свибња 1771. да се нада упутити му *Visaggia* средином дојдућег српња и потакнути га да чим прије доврши тај рад[9].

И доиста, љети када би због лијепа времена градитељи прионули послу, *Visaggio* је из Загоре стигао на обалу и наставио градњу звоника.

Довршио га је у првој половици рујна и када је врх звоника био готов, Блашковић је дао салити оловну плочицу и на њој урезати натпис да је он као макарски, неретвански и имотски бискуп под патро-

---

[7] Мајстор је потврдио својим неспретним рукописом:

a di quatro de febrero 1770
confesso io proto giuseppe visaggio di aver riceuto zechini cinque in condo della fabrica del campanile.

Писар је стога сматрао да јасније напише:

adi 4 febraro 1770 Macarsca
confesso io sottoscritto aver ricevuto a conto della fabrica del campanile dal Magnifico Illustrissimo Vescovo di Macarsca cechini 5 in talari numero dieci, In fede di che

(мајсторовим рукописом:)

Io proto Giuseppe visaggio afermo quanto dico pre

Макарски бискупски архив, Надбискупски архив у Сплиту (НАС), св. М, XXXIV (32), стр. 29, 33, 34.

[8] Вјеројатно на оној сграђеној након пожара 1769. године. Ц. Фисковић, о. с. (Игнације Мацановић...), стр. 211.

[9] Illustrissimo e Reverendissimo Signor Colendissimo,

Vicino ad finirsi il lavoro di questa chiesa, intrapreso dal proto Bissaglio per comando dell'Eccelentissima Serenissima Carica mi supongo per la metta del prossimo venturo Luglio d'aver conpiacenza di poter aderire alle premure di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima col spedire lo stesso, onde perfecionar possa il campanile di cotesto oratorio.

Sia certa Ella pertanto che non ommettro all' effetto di stimularlo a compiere con la maggior cellerita l'opra medessima, ne altro restami che il piacere di protestarmi con piena stima.

Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima
Devotissimo Obligatissimo Servitore
Tomaso Soderini Proveditore

Illustrissimo e Reverendissimo Signor Steffano Blascovich vescovo di Macarsca (другим рукописом:) Ricevuta die 31 maii 1771. Архив Макарске бискупије НАС, М, св. 81.

натом Млетачке Републике, а из сплитске дијецезе, властитом новчаном помоћу у својој осамдесеттрећој години и четрдесетој години свога бискуповања, након што је подигао лијепе куће и цркву, поставио светачке моћи и уздигао криж, довршио звоник под управљањем главног градитеља *Josipa Visaggia* Наполетанца, а уз асистенцију архиђакона др Фабијана Блашковића свог нећака, којега је он свом вјештином барокног непотисте штитио, оставио му бискупску столицу, па га је и овдје споменуо.

Пријепис те плочице, која се вјеројатно још налази скривена врх звоника, сачуван је у тридесетчетвртом свеску бискупова архива, пренесеног у Надбискупски архив у Сплиту, и то на посебном листу одакле га објављујем у цјелини:

Copia inscriptionis insculptae in plumbo, ac positae una cum Reliquiis SS. Christi Martirum ad futuram memoriam infra Crucem campanilis hujus oratorii Divi Philippi Nerii, ut sequitur

Die XIV — Septembris

D C C L X X I —

Aere peculiari Stephani Blascovich Dioecesis Spalatensis Episcopi Macarensis, Narentensis, et Imothensis Juris Patronatus Serenissimae Venetiarum Reipublicae, anno aetatis suae 83 —, regiminis 40 — post Magnificas domus, et Ecclesiam aedificatas SS. Reliquiis appositis, ac Cruce erecta, sub primo Architecto Josepho Visaggio Neapolitano, Campanile hoc Completum, Asisstente Archidiacono Fabiano D̃re Blascovich.

Стипан Блашковић је волио остављати трајни спомен свог имена на споменицима као многе личности хвалисавог XVIII стољећа, али у свим тим натписима он је дао стварне податке о постанку и времену појединог споменика и није претјерао самопохвалама које су самољубље и частохлепа онога времена истицали, иако је и сам био окружен додварачима и ласкавцима. То се види из писма које му је упутио Марко Лучић из Задра, крајем ожујка 1773. године[10], у којем старом

[10] Illustrissimo e Reverendissimo Signor Patrone Colendissimo
Le due lettere di raccomandazione avanzatemi da Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima col mezzo del dignissimo suo nipote Archidiacono comprobano maggiormente l' amore ed il compatimento da Lei in ogni tempo donattomi contro ogni mio merito. Se le mie orazioni vallessero contracambiarei a questo tratto di singolar affetto col pregar l' Altissimo di concederle l' etta di piu dell' ordinaria sua vita accordati dal Proffeta al santo Re Ezechiele. Dietro a questa grazia mi cimentarei di tentare la Providenza perche il corso dell' etta medesima sopranumeraria, fosse accompagnato dalle felicita di Davidde, e di Salamone onde pottesse il benemerito Prelato di Macarsca, veder prima chiuder di occhi, la spores-sione anche nella di lui Diocesi delli tanti inutili conventi di Fratteria: ma quando

бискупу, кићеним изразом, жели дуги живот и успјех у сукобима с фрањевцима његове бискупије, које је био наслиједио од свог предшасника бискупа Николе Бијанковића и заоштрио ради супарништва између бискупске и провинцијалове улоге у вршењу вјерског утицаја на истом подручју. Лучић му је у писму чак обећао искитити гробницу са стотињак лубања оних Турчина које ће он побити у долазећем рату и уклесати натпис на њој у којем спомиње „погубљене" Османлије и савладану „фратарску силу". У крају јуначких пјесама Андрије Качића и његових имитатора[11], крај преувеличавања и маштовитости фра-Луке Владимировића при спомињању повијесних догађаја, ни овај надгробни натпис и ово писмо Марка Лучића не чине нам се чак ни необичним, израсли су из тог времена и своје средине у којој се свакога који се бар нечим истакнуо величало у стиху. Наравно Лучићева жеља није испуњена. Блашковић је покопан у цркви св. Филипа под скромним спомеником с једноставним натписом који попут Бијанковића истиче да су му остаци „прах, пепео и ништа"[12].

---

non sum dignus d' avanzare al Trono dell' omni potenza queste mie preci e per consequenza vegendomi senza fiduccia d' essere esaudito impieghero le mie forze almeno sopra la terra per rendere qual che testimonio di grattitudine al mio benefattore vescovo Blascovich. M' impegno pertanto alle prime occasioni di querra, se questa succede doppo la morte del Monsignore di sacrificare in suffragio dell' anima sua il primo centinaro di teste de Turchi, che saranno dal mio braccio per questo oggetto tagliate, ad onta delli piu ardui cimenti: ed il secondo centinaro convertito in miserandi teschi sara da me collocato a piedi del di lui sepolcro perche servano di perpetuo monumento alla di lui gloria, ed al fermente suo zelo dimostrato per la cattolica religione nel conventire il barbarismo de fratti capellani, in pia e religiosa coltura: anzi in memoria di tanti segnalati suoi fatti, faro scolpire sulla sua tomba il segvente epitafio.

D : O : M.

Ko ciudesa neisrecena
pravoviran isste, i xudi
Blascovicha proslavgliena
Ciudotvorstva gledat svudi.

On nad vodam oblast ima!
On dietetu rieç podaddel
Pod zakonim gniegovima
Svua frattarska silla padde!

Grobnizzumu sad nachichia
Red poharan Turschi glavaa
Po desnizzi Paulovichia
Biscupovih glasnich slavaa.

Zara 27. Marzo 1773.

Umilissimo Devotissimo Obligattissimo servo
Marco Lucich

Бискупски архив Макарске, св. М, 98, НАС.

[11] Г. Бујас, Качићеви имитатори у Макарском приморју до половине 19. стољећа, Грађа за повијест хрватске књижевности, књига 30, Загреб 1971.

[12] П. Каер, о. с., стр. 20, 42.

Црква коју спомиње натпис на оловној плочици је она св. Филипа Нерија коју је Блашковић дао из темеља подигнути, како натпис на њој свједочи 1758. год.[13], а затим се бринуо да је опскрби умјетнинама, сребрним моћницима[14] и рухом[15], па да јој прибави и оргуљаша[16].

---

[13] Види биљешку 3.

[14] Из писма филипинца P. Pietra Pizzoli бискупу Блашковићу 22. српња 1772:

.... Ella sà che le ho spedito una teca di argento ed un reliquiario d' argento, come appunto ella richiedeva affine mi sia rimessa la spesa; anzi perche Vostra Signoria Illustrissima, e Reverendissima venga in cognitizione le scrivo il seguente periodo: Lei si esibisce dar la reliquia di S. Filippo Neri essendo le mie tutte dal incendio consumate, sarebbe bene porla in reliquiario col pedestale, la spesa sarebbe rimessa. In virtu di questa sua risposta io ho fatto ed ho eseguito il tutto...

Архив Макарске бискупије, св. М, 81, НАС.

[15] Monsignore Illustrissimo.

Sono passate alcune settimane che giunse qui il Patron Lorenzo Zanchi che mi rese la ordinazione sua di Macarsca in data 15 ottobre con cui ella mi comette consignar allo stesso il paramento interzo con il pivial di lastra oro, e naturali che avevo gia opportunamente fatta allestire tutto in consonanza all' acordato esteso nel conto 26 Agosto prossimo passato dovendo io ricevere dal sudetto patron Zanchi L 1403: lo restante per il saldo d' esso conto.

Ella dunque resta avisata che di concerto col R. P. Sebastian Legrini dell' oratorio ho consignato oggi al sudetto paron Zanchi ogni cosa descritta nel conto, in una cassetina ben condizionata, et a lei diretta aggiuntavi altra pianeta non di seda, ma di lastra oro, et argento d'un dissegno diverso dal paramento gia detto, e con sua fodera di seta e querniture d' oro, e ciò in adempimento di quanto ho promesso donare alla chesa di S. Filippo e per cui prego d' un memento il venerando sacerdote che ne fara uso la prima volta.

Il paron Zanchi che spedisce la barca con gl' apparati cioè la cassetina si trattiene qui per non aver disse ancor fatte le sue scossioni et hà formato un obligo per pagarmi le L 1403: 10 fra giorni.

Io la ringrazio infinitamente delle due barili di cotesti fichi cortesemente avanzatomi e racomandomi sempre alle sue Sante orazioni le bacio rispettosamente le sacre vesti, e col maggior rispetto mi segno.

Di Vostra Signoria Illustrisima e Reverendissima
Humilissimo Divotissimo Ossequissimo servo
Stefano Cavarzeran
Venezia Adi 23. novembre 1771.

Макарски бискупски архив, св. М, 81, НАС.

[16] Ilustrissimo, e Reverendissimo Signor
Signor Padrone Colendissimo

другим рукописом:

Ricevuta li 18 Giugno 1768.

Venezia li 29 Maggio 1768.

....Ella mi suggerisce ad imparare suonar l'organo, e poi che mi porto a codesto oratorio; io per dirle il vero non mi trovo degno di tanto bene, ne merito udire le dolci di Lei espressioni tuttavia io saro pronto di ritornare, anzi bramo assere con Lei, e servirla sino la morte, ma per ora, e per qualche anno ancora fara duopo ch' attenda allo studio della Teologia morale, molto più considerando di dover assumere il peso della confessione, qual debito è proprio delli Padri di S. Filippo. Procuri vostra Illustrissima Signoria d'aver qualche buon sogetto avanti la sua morte, il che Iddio la conservi ancora pel quale potrebbe accreditar maggiormente tutta la congregazione.

Seguiterò adunque allo studio, come sopra dissi, e nella stessa serie di questo tempo procurerò d' apprendere qualche suonata, che servir potrà nelle funzioni, quando si toccherà l' organo, quando adempiuto sarà questo tempo allora per lettera s' intendera maggiormente e verro con l' intenzione di fare vita e morte come Ella mi scrisse...

Umilissimo Devotissimo en Obbligattissimo Servitore
D. Pietro Pizzoli

Куће које натпис у барокној претјераности назива „величанственима" су оне двије које је бискуп дао подигнути 1739. и обновити након пожара 1769. године као дом Филипинског збора[17]. Биле су сграђене уз цркву св. Филипа Нерија, на прикладном положају градске обале, крај старе, можда још турске куле.

У њиховом склопу становао је и он. Ту му бијаше архив и писарна. У каснијим преграђивањима њихов је изглед измијењен и данас им се виде тек трагови; дворишни балкон, двораница са сводом наслоњеним на зидне пиластре и круна бунара с Блашковићевим грбом у дворишту[18]. Сви ти дијелови, једнако као и звоник и столна црква и црква св. Филипа Нерија са својим звоницима, очитују Блашковићева настојања да грађевинама пољепша средишта своје бискупије, а потврђују то и архивски списи који откривају његове набавке умјет-

---

Illustrissimo, e Reverendissimo Signor Signor Padron Colendissimo Monsignor Blascovich vescovo di Macarsca
Бискупски архив Макарске, св. М, 92, НАС.

С. Блашковић је настојао да му оргуље за столну цркву сагради чувени градитељ оргуља П. Накић, за којега пише да је направио оргуље у цркви св. Филипа у Сплиту (... et l' organo, che gosterà con dieci registri con transporto e cassa circa 90 cechini come sento fù fatto dei Presbiteri Filippini a Spalato dal R. D. Pietro Nachich, che con perfetione lavora a Venezia ...). Из писма од 15. просинца 1756. То му није успило. Оргуље му је сградио Накићев ученик F. Dacci 1768. Архив Макарске бискупије, св. XXVIII (26) и св. 92, НАС.

[17] Непознати пригодничар је упутио 26. рујна 1766. своју пјесму о пожару из Макарске у Хвар Трогиранину Вицку Целио — Цега. У њој описује пожар истичући да је филипинска црква спасена:

... Il solo sacro tempio fù dalle fiame illeso,
e non resto in veruna delle sue parti offeso ...

26. рујна 1766, изјавили су макарски каноници да је у петак 19-тог мјесеца око поноћи изгорила бискупска палача, бискупов стан и тик до њега ораториј св. Филипа Нерија са свим посуђем, црквеним стварима, књигама и архивом тако да су у пожару остали сами зидови. Задњег дана рујна писао је о том пожару и макарски провидур генералном провидуру Антуну Раинеру. Он пише да је запаљена: »... liberia e di tutti volumi, e antiche memorie della curia, ma ancor della casa ò sia oratorio de poveri P. P. Filipini contigua.«

Бискуп је о томе обавијестио и самог дужда, напомињући му да су у пожару спаљени и: »... li prottocoli della cancellaria, le scritture e disegni delli ingenieri Bavar, e Camozini con quali si giustificavano li possessi mete, e confini de beni ecclesiastici ...«.

У писму генералном провидуру у Задар Блашковић 14. XII 1766. також обавјештава да су му изгорили нацрти црквених имања, села и граница које су израдили покојни капетан Бауер 1704, а покојни инжењер Camucini 1728. године.

Блашковић у писму жупнику столне цркве Матеју Чобарнићу 5. сијечња 1770. описује тај склоп кућа, спомињући књежев двор, свој стан и пребивалиште филипинаца крај старе куле, коју би се према томе могло убицирати: »... l' abbitazione ove dimoravamo si presso la torre, casa assegnata dal Serenissimo Prencipe, che posteriorimente in questa destinata per la congregazione di S. Filippo Neri, et a Pubblici Rapresentanti di questa città ...«.

Архив Макарске бискупије, св. М, XXVIII (26), НАС. Слику куле види у П. Каер, о. с., стр. 47. Спомиње се и на стр. 1, 26, 127. У дворани некадашњег Збора филипинаца, наткритој сводом на једра, са шест зидних полупилона (4 ½ × 6 m) виде се трагови пожара.

[18] Ц. Фисковић, о. с. (5), стр. 239.

нина, црквеног руха и оргуља које ћу доскора објавити употпуњавајући своје писање о макарској столној цркви.

За сада се, међутим, осврћем на *Visaggiov* звоник управо јер је типичан и чест, како рекох, у Далмацији. Зидан је лијепо клесаним камењем правилна четвероугласта облика и углачаних рубова, убраног у познатим и древним каменоломима отока Брача, одакле је Блашковић 1768. и 1769. и осталих година особито из Сумартина набављао камен за столну цркву[19]. Основа му је четверокутна, тако да су му све четири стране једнако широке. Поданак односно приземље нема никаквог отвора већ завршава профилираним, у два појаса избоченим зидним вијенцем над којим се издиже други кат у истој ширини плоха. Сред њега је мали прозор у облику свинуте барокне елипсе, необичан у далматинском градитељству, који се разликује од осталих строгих дијела звоника. Тај отвор није уцртан у нацрту, већ га је градитељ при градњи унио као појединост која одава његов додир с барокним градитељством његова завичаја Напуља. Бројчаник сата уцртан врх овог ката предвиђен је већи него ли је изведен, а и неспретно је својим малим кругом приближен зидном вијенцу, али ипак је служио на градској обали и у луци онда када су џепни и ручни сатови били ријеткост. Ту плоху другог ката наткриљује двоструки зидни вијенац, доњи је у складу и исти као онај врх приземља, али се над њим распростире јачи и избоченији, да послужи као поданак бифорама ложе, чијих осам пиластара држи полукружне лукове отвора. Затим тај се исти избочени и подвостручени вијенац поданка понавља да окруни четвероугласти звоник и прими пирамиду наглашених ребара којој стране нису испуњене опеком, као код многих звоника овога типа, већ каменом. Врх звоника је уобичајени акротериј у облику кугле у коју је вјеројатно био утакнут мједени криж на лопти, али се тај врх био срушио и закрпљен је цементом.

Звоник је јединствено и усклађено дјело, како се то види из раста и склада његових вијенаца који му окружују мирне плохе и растварају се постепено према врху, а ложа је уклопљена у трупло и чини с њим цјелину сузивши тек неосјетно опсег волумена. Ипак, звоник је здепаст и није онако витак као многи ове врсте који својом ускошћу и висином подсјећају на обелиске.

Josip Visaggio се могао угледати и на звоник макарске столне цркве који је био у градњи 1756, када је радио на њему и сплитски градитељ *Петар Билинић*. Додуше није био довршен, чини се, ни 1775. године[20], али се тада већ покривала његова ложа за звона па је *Visaggio* могао видјети његов нацрт и већ изграђени већи дио. Очито је ла

[19] Архив Макарске бискупије, св. М, 97, НАС.
[20] Ibid., св. М, XXVIII (26).

звоник није смио надмашити онај столне цркве и ради њеног угледа. На звонику столне цркве је стога пирамида крова јаче издужена, бројчаник сата већи а вијенци изразитији, тако да се читав пластичније истакнуо над градом.

Осим рада у Сињу и Макарској, остали *Visaggiovi* радови нам до сада нису познати, иако их је вјеројатно остварио оставши у Далмацији. За сада се, ево, препознаје стил његова рада по звонику који је Макаранима, морнарима и путницима, одмјеравао вријеме, позивао их на свечаности и погребе, звонио у оним немирним данима наглих промјена млетачке, француске и аустријске власти крајем XVIII и прошлог стољећа, величајући с неизвјесношћу нове владаре, жалио за мртвацима, а 29. просинца 1783. године позивао на молитве грађане уплашене кугом[21], која је те и слиједеће године захватила један дио Далмације[22].

Првих година XIX стољећа спомиње се и Вицков син, градитељ *Bernardo Visaggio*. Он је радио на жупној цркви у Пучишћима на отоку Брачу[23], а затим на Оребићима зидом оградио врт и перивој поморских капетана и бродовласника Фисковића[24]. У том мјесту на Пељешцу и данас живе његови унуци, поморски капетани Балдо и Емилио

[21] Ibid., св. LXXVII (73).

[22] G. Bajamonti, Storia della peste che regnò in Dalmazia negli anni 1783—1784, Venezia 1786.

[23] Ц. Фисковић, о. с., (1), стр. 263. П. Каер спомиње обитељ Vissaggio и у Макарској, о. с., стр. 131.

[24] Архивска збирка Ц. Фисковића на Оребићима.

Бернардо је био Вицков син. Он је на Оребиће стигао из Хвара и 1804. оженио се Маријом, кћери Фрања Куљевана. Из књига вјенчаних у Жупном уреду на Оребићима дознаје се да се Бернард родио 1780. у Хвару, да се настанио у оребићком заселку Мокалу, оженио 1804. а умро 1864: Nome e cognome: Bernardo Vinc. Visagio. Patria: Lesina. Attuale Domicilio: nel luogo Mokalo. Religione: Cattolico. Condizione: muratore. Matrimonio: 1804. Data di morte: li 4 luglio 1864.

Запис о вјенчању гласи:

Anno incarnationis Domini 1804. die 11 novembris Bernardum Vincentij Visaggio de Pharia et Mariam Antonii Francisci Cuglievan duabus denuntianibus praemisis inter missarum solemnia, tertia omissa jussu Illustrissimi, ac Reverendissimi Domini Presbyteri Fratris Antonii Dolci Episcopi Stagnensis, nulloque canonico reperto impendimento, habitis, et a curia stagnensi pro veris recognitis de libero statu supradicti Bernardi testimonialibus litteris a curia Pharensi sibi concessis, servatisque omnibus servatis, in cappella Sci Jacobi in Mocallo eorum mutuo consensu habito coram Franciscum filium Joannis Margudich et Balthassare Gregorij Margudich testibus adhibitis per verba de praesenti in matrimonium conjuxit.

Reverendus Joannes Paulovich.
In quorum fidem testificor
Nicolaus Franciscus Cossich vice parochus
Santissimae Virginis Mariae de Carmelo Sabioncelli

Према томе, обитељ градитеља Vissaggio се понашила узевши Хрватицу из старе пељешке обитељи и оставши на Пељешцу све до данашњих дана. Ту се спомиње да је Бернард рођен на Хвару, али да је стигао из Макарске. У архиву оребићке општине, који се налази у Историјском архиву у Дубровнику, постоји о њему овај документ:

Vissaggio, који још одржавају везу са својом родбином у Напуљу. Они су насљедници градитеља о којему сам изнио ове биљешке, као ситни прилог још довољно неиспитаној повијести умјетности XVIII стољећа у Далмацији.

Vicko Vissaggio је био запослен на проширењу пјевалишта столне цркве у Хвару када су у њу уније ли нове оргуље. Он је поставио оквир врата кроз која се улазило у пјевалиште па му је у коловозу 1783. надстојник радова у столној цркви Шимун Јулијев Јакша, племић и коленовић хварски, платио за тај камени рад извјесне своте новца[25]. Кле-

---

Sabioncello, 31. Marzo 1828.
Nell'uffizio dell I. R. Pretura
Presenti
L' I. R. Consigliere Amministratore D I. Colombani
Scrittore Gelicich

Comparse personalmente Bernardo Vissaggio del quondam Vicenzo di Macarsca e dimorante a Cugliovo di Sabioncello, espose

A voce jeri d'altro, questo signor Podestà m'intimò a presentarsi dinanzi al suo Uffizio, per prestarmi in qualità di comunale ordinanza

Io, oltreche come muratore sono sempre assente dalla patria, onde con oneste occupazioni provedere del necessario la povera mia famiglia mi ritrovo in situazione imperfetta col mio fisico, come ben consta ciò anco Essa Inclita Pretura —

Non fuggo da quelle moderate fazioni, a quali per dovere di sudditanza dovrei andare soggetto, in ciò riquarda lavori di mia professione, è quindi umilmente prego d'esser dalla presente esentato

Bernardo Visagio

I Colombani Gelicich

Бернард се у Оребићима спомиње и 2. сијечња 1830, кад је позван у општински уред, а према допису Општине мјесном суду држао је неко имање и тежачку кућу, будући да зидарским занатом није много зарађивао: »Bernardo Visaggio tiene puramente casa contadinesca con alquante migliorie sopra fondo altrui e che si procura qualche tenue guadagno fra l' anno coll' esercizio di sua professione di muratore.« Године 1838. учинио је с дрводјелцем Иваном Franceschi корну клупу у жупској цркви св. Стјепана (Жупски архив у Оребићима). Његов син Вицко спомиње се 1848. г. као земљорадник у Мокалу. Напустио је, дакле, зидарски занат али је задржао име свог дједа градитеља звоника у Макарској. Син му Бернард постао је поморац и пловио на једрењацима као кормилар, чувар и вођа палубе од 1871. до 1889. године. Његов син Фрањо био је поморски капетан дуге пловидбе и купио је на обали сред Оребића двокатницу у којој живе већ спомењути његови синови поморски капетани Балдо и Емилио. Тако је поморство и у овом случају уздигло из биједе у другој половици XIX стољећа потомке градитеља и зидара.

Чланови обитељи Visaggio данас се пишу Vissaggio. Ја сам говорећи о њиховим прецима употребио старији облик Visaggio.

[25] 20. Agosto 1783, Ebbe maestro Vicenzo Vissaggio muraro per giornate due inpiegate nel lavoro dell'erte, architrave, e soglia della Porta della Cantoria in ragione di Lire 7: al giorno — Lire 14.

Свешчић рачуна XVIII стољећа, № 3. Архив црковинарства столне цркве у Хвару. Овај, као ни слиједећи наведени архивски списи, немају сигнатуре.

20. Agosto 1783.

Per contati a Maestro Vicenzo Vissaggio muraro per giornate due impiegate nel lavoro dell'erte ed architrave, e soglia, della porta nuova dell' organo, in ragione di lire sette al giorno, lire quattrodeci; e per mezzo mozzo di calcina viva lire sei come in di lui cauzione posta in filza al numero 31, fanno in tutto —, Lire — 20: —

Рачунска књига операрија столне цркве Шимуна Јулијева Јакше, 1782 — 1783, стр. 48. Архив црковинарства столне цркве у Хвару.

сао је и камен којим је требало поправити зид оштећен при постављању нових оргуља[26], које је 1785. г. за пјевалиште израдио Domeniko Moscatelli, а 1808. поправио Gaetano Moscatelli, познати млетачки оргуљари[27]. Visaggio је и слиједећих година радио и боравио у Хвару. Скупа са мајстором Иваном Новаком поправљао је 1792. кров на апсиди столне цркве[28], а затим преко двије седмице у 1798. вршио различите радове на тој цркви скупа са својим сином чије име није споменуто у исплати[29]. Почетком 1800. израђивао је с мајстором Иваном Новаком надгробну плочу гробнице хварске обитељи Новак, у столној цркви[30].

Тако су ти градитељи и клесари с два протомајстора Pavlom Brutapelle и Ivanom Salvadori, мајсторима Onofrijom Raffanelli, резбаром Матијом Врањицан-Папица и осталима које спомињу архивски списи, усавршавали столну цркву града Хвара при крају XVIII и почетком XIX стољећа спајајући каснобарокне и класицистичке облике.

---

[26] 7 decembre 1785.
Per contati a Maestro Vicenzo Visaggio murer per fattura delle due pietre che comprivuono li mantici, e per fare due buchi nel muro nonche per imboccar le ofese del casson come in sua cauzione al numero 28, Lire 10: '—
Libro dell amministrazione delle rendite dell'opera di questa chiesa cattedrale di Lesina, 1785 — 1786. Архив црковинарства столне цркве у Хвару.

[27] Досада то није било доказано јер Фране Булић, који је заслужан за изнашање података о старим оргуљама, спомиње да је оргуље у столној цркви у Хвару израдио Domeniko Moscatelli, али не наводи за то изворе а истиче да се не зна које су године сграђени. Ф. Булић, Оргуље гласовитих умјетника по црквама у Далмацији, Отисак из „Св. Цецилије", XII, св. VI, стр. 6 (посебног отиска), Загреб 1918.

[28] 1792, 21 novembre, Giornate tre alli mastri Zuanne Novach e Vincenzo Vesaggio per aggiustar il tetto della capella a Lire 7 : 10, Lire 22 : 20.
Scuola del Santissimo Sagramento de Lesina. Архив црковинарства столне цркве у Хвару.

[29] 1798 ... contati a maestro Vincenzo Visagio per giornate 16 composte quelle anco di suo filgio Lire 186. Ibidem.

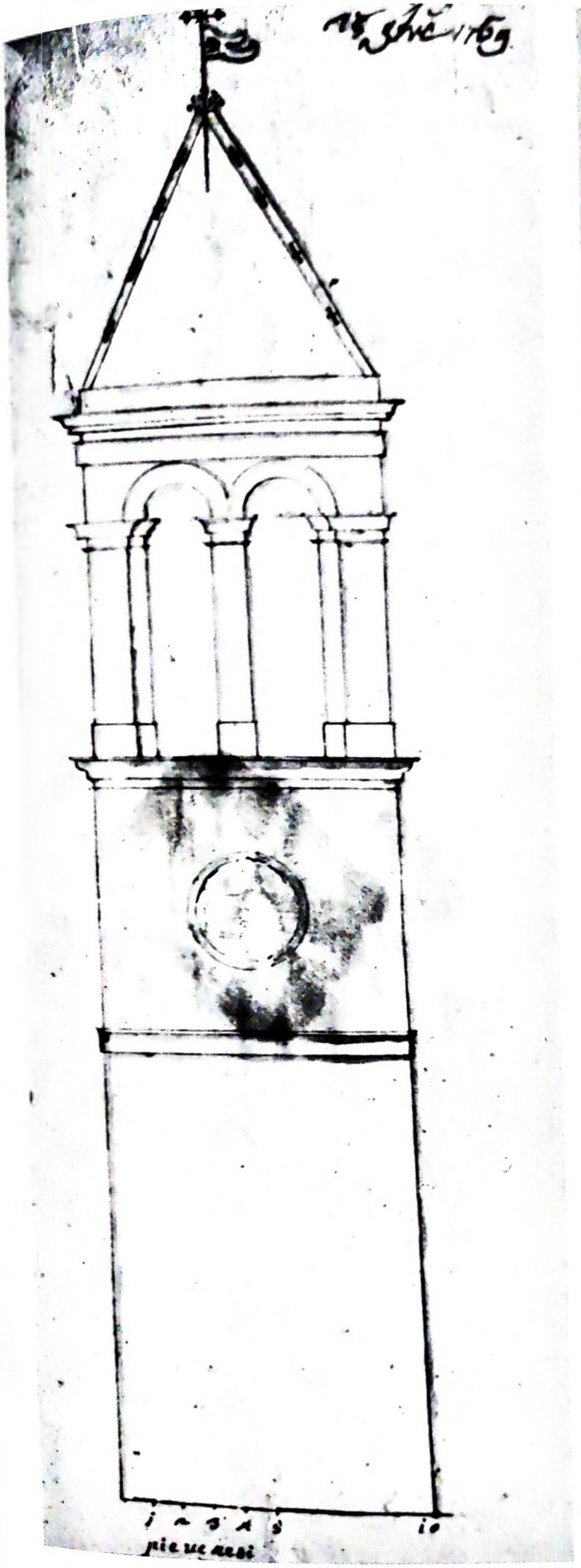
[30] 1800 3 marzo contate alli maestri Zuanne Novach e Vincenzo Visaggio per fattura e rimettere la lapide nuova sopra la sepoltura assegnata come sopra alle famiglie Novach Lire = 42 = 16. Ibidem.

LE CAMPANILE DE L'ÉGLISE ST. PHILIPPE À MAKARSKA

CVITO FISKOVIC

D'après le plan et les documents trouvés par l'auteur dans les archives de l'ancien évéché de la ville de Makarska l'on apprend que le campanile de l'église de St. Philippe situé au bord de la mer dans cette ville dalmate avait été construit em 1771 par l'architecte Giuseppe Visaggio originaire de Naples, mais travaillant en Dalmatie, où il n'avait pas été connu jusqu'alors. Par sa forme simple son campanile se range dans la catégorie de campaniles semblables à partie inférieure sans fenêtres, à clocher en forme de biforium et surmonté d'une pyramide.

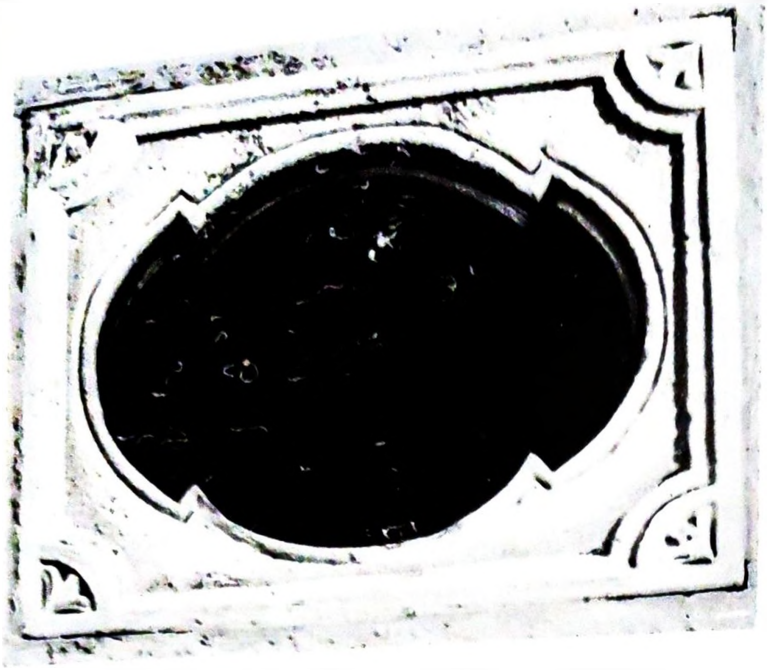
Ces campaniles dont la plupart date du XVIIIe siècle, étaient construits en Dalmatie en solide pierre dalmate suivant la tradition médiévale romane, qui dura longtemps dans le pays, mais aussi sous l'influence des campaniles vénitiens et du classicisme de ce siècle. Les conditions économiques peu favorables ne permettaient pas, tout au long de la côte dalmate, de construire de magnifiques campaniles de style baroque, si bien que l'on rencontre souvent, aussi bien sur la côte que sur les îles dalmates, des campaniles ressemblant à celui de Makarska.



Сл. 1. G. Visaggio, Цртеж за звоник цркве св. Филипа Нери у Макарској 1769. године



Сл. 2. G. Visaggio, Звоник цркве св. Филипа Нери у Макарској



Сл. 3. Прозор сред звоника св. Филипа Нери у Макарској



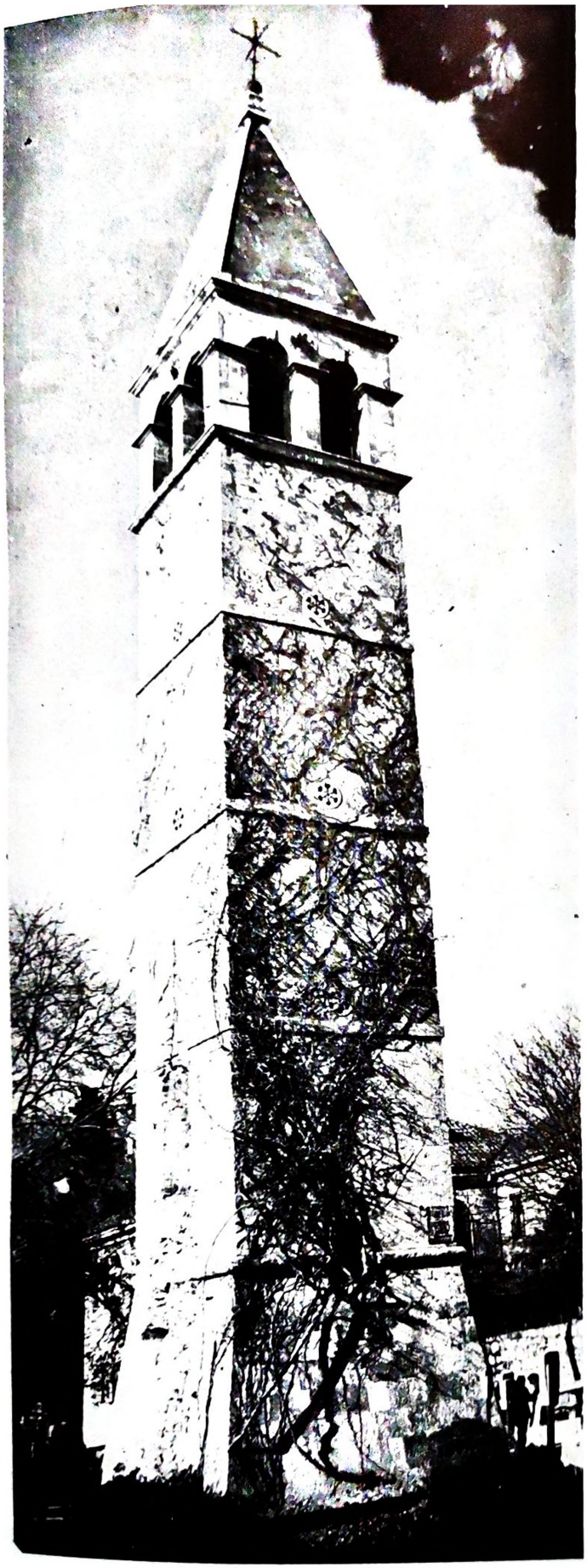
Сл. 4. Апсида и звоник столне цркве у Макарској



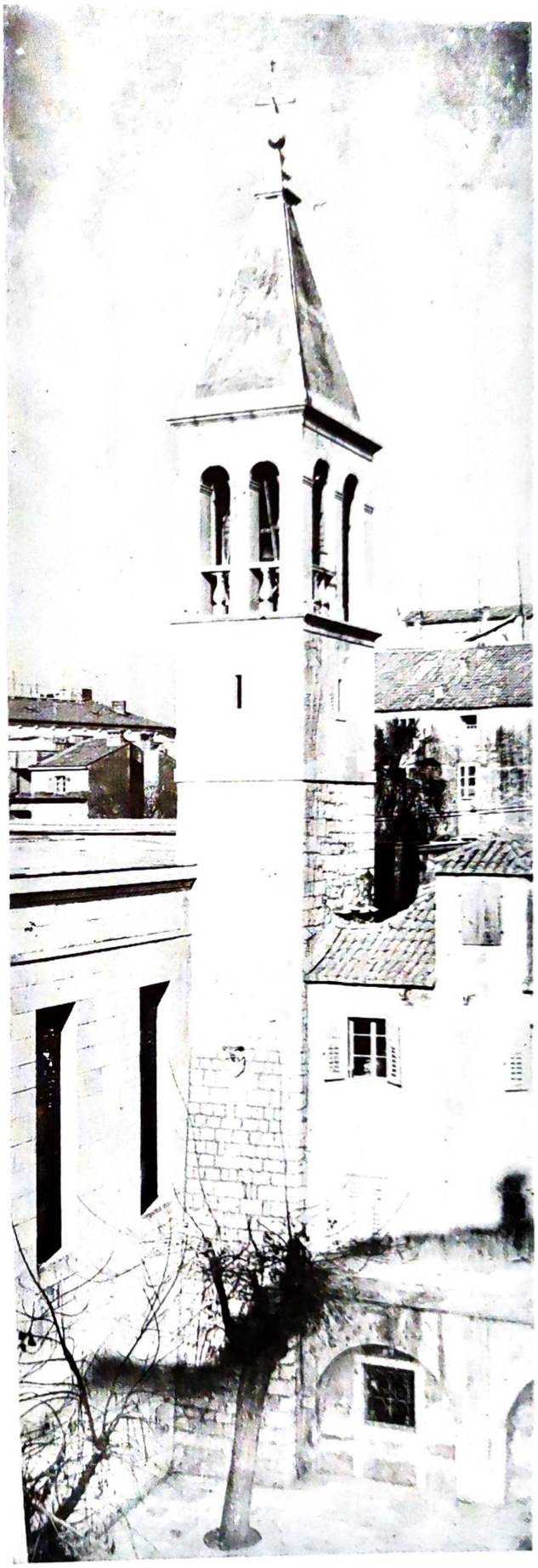
Сл. 5. Предња страна звоника столне цркве у Макарској



Сл. 6. Двораница филипинског дома у Макарској



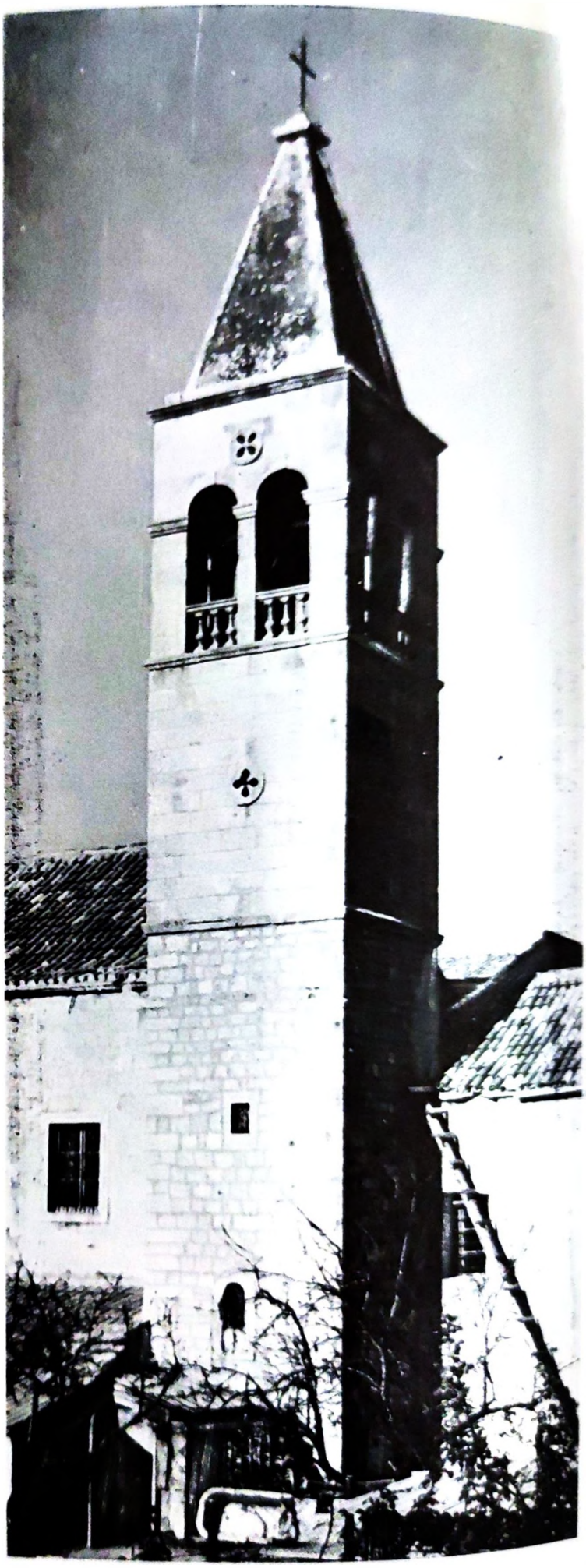
Сл. 7. Звоник некадашње цркве св. Еуфемије у Сплиту



Сл. 8. Звоник цркве Госпе здравља у Сплиту



Сл. 9. Звоник цркве Госпе на Пошпану у Сплиту



Сл. 10. Звоник фрањевачке цркве на Пољуду у Сплиту

Лепосава Шелмић

Бакрорез „Кнез Лазар“ Захарије Орфелина



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Захарија Орфелин, наш познати песник, списатељ и бакрорезац осамнаестог века, у току своје плодне граверске каријере остварио је неколико успелих портрета, од којих је свакако неопходно поменути лик бачког владике Мојсеја Путника у калиграфисаној панегиричкој песми „Маловажное Привјетствије", испеваној 1757. године. Портретом се Орфелин позабавио и приликом рада на илустрованом издању „Историје о животу и славним делима великога владара императора Петра Првога", из осме деценије XVIII века. Иако се портретом Орфелин није бавио као аутономним уметничким жанром, слободно се може рећи да је био један од најбољих зналаца иконографије и теоретских поставки западноевропског портретног сликарства. Искуство на том плану Орфелин је потврдио на „псеудопортрету" кнеза Лазара који је, у техници бакрореза, из његових руку изашао 1773. године[1]. Иако је повод за настанак ове гравире био истоимени бакрорез из 1746. године — вероватно Жефаровичев рад[2] — може се са приличном сигурношћу опазити да је Орфелин својим остварењем учинио знатан напредак у схватању концепције парадног владарског портрета. — И испитивачи су Орфелинов бакрорез „Кнез Лазар" протумачили на истоветан начин[3]. Што се тиче претпостављеног односа Жефаровић—Орфелин, на који нас наводи и сам текст при дну овог бакро-

[1] Миодраг Коларић, Захарија Орфелин, Зборник Матице српске — серија друштвених наука 2, Нови Сад 1951, 71.

[2] Верена Хан, Прилог проучавању иконографије кнеза Лазара, Рад војвођанских музеја 7, Нови Сад 1958, 73.

[3] Дејан Медаковић, Српски сликари XVIII—XX века. Захарија Орфелин, Нови Сад 1968, 35.

реза[4], разложно је напоменути да су обојица везана за исте друштвене кругове и да их спаја понирање у ученост ars emblematica.

Поводом разматране Орфелинове гравире закључено је да се њена композиција по иконографској схеми приближава помпезном барокном портрету и да „делује као копија, можда, каквог сликаног венецијанског оригинала"[5]. Истина, композиционо-структурална, иконографска и идејна потка Орфелиновог рада из 1773. године показује посве модерну мисао и у нашим приликама ново ликовно рухо. Као поборник ангажоване религиозности, Орфелин је кроз лик српског владара и светитеља исказао многе асоцијације на легитимитет Карловачке митрополије у јужној Угарској. Прослеђујући идеју о представљању кнеза Лазара као оличења правног и политичког континуитета српског народа, Орфелин је пронашао нове узоре, ван окриља ранијих представа овог српског владара и светитеља. Једино заједничко место Орфелинове и ранијих представа је светитељски нимб око којег тече натпис:

свѧтый Лазаръ, великй Кнѧзь Сербскїй

Жеља и потреба да се кнез Лазар представи као владар, и то као апсолутистички западноевропски властодржац, имала је у тренутку када је зачета свог оправдања: овим бакрорезом желело се одбранити српско право под аустријском влашћу и развити осећање родољубља, с једне стране, а помоћи величању световног достојанства оновременог поглавара Карловачке митрополије, с друге стране. У вези са идејом која јој је била основа, Орфелинова гравира понела је ту идеографску вредност у декламаторском тону и сценско-театралном аранжману. — Иако икона, фигура кнеза Лазара појављује се у намештеном, заустављеном, парадном и театралном ставу, па нам кнез Лазар пре наликује на каквог глумца у владарском орнату него на српског средњовековног владара, косовског мученика и православног светите-

---

[4] Изображенїе Великагѡ Кнѧзѧ Сербскагѡ. ст҃агѡ Лазарѧ. кои въ 1389мꙋ годꙋ с҃ тꙋрецкимъ / Сꙋлтаномъ / Амꙋратомъ на Косовомъ полю брань имѣлъ, гдѣ и полꙋчилъ мꙋченичекꙋю кончинꙋ, егѡже Тѣло Бг҃ъ, за ѡсвидѣтельствованїе правой Сербскагѡ Народа Вѣры, нетлѣнно цѣлое и до днесь содержитъ, и почиваетъ оное въ Мн҃тырѣ Бердникѣ, въ Митрополїтской Сремской Єпархїи: Тꙋпъ сегѡ образа певрѣе 1746 бл҃гословенїемъ Блаженопочившагѡ Патрїарха и Архїеп҃кпа, Г: Арсенїѧ Іѡанновича Четвертагѡ, тогда бывшїй Дечанскїѧ обители Архимандрїтъ, потомъ Єп҃кпъ Вершачкїй, а напослѣди Аркїеп҃коъ и Митрополїтъ, Г: Іѡаннъ Геѡргїевичъ издалъ; Нынѣже тогожь Архїеп҃кпа Архидїаконъ Іѡсифъ Іѡанновичь Шакабендъ скоимъ иждивенїемъ ꙋстроити и ономꙋжъ Мн҃тырю въ пользꙋ и ꙋпотребленїе даровати соизволил, 1773.

[5] Дејан Медаковић, нав. дело; Исти, Путеви српског барока. Ликови српских владара у XVIII веку, Београд 1971, 272—273.

ља. Овом утиску доприносе и остали делови композиције, пре свега рокајни оквир којим је оперважена, нефункционални стуб и раскошно резбарени сто на којем су размештене владарске инсигније. Дакле, светитељски и мученички атрибути кнеза Лазара, познати нам из Жефаровићеве „Стематографије" или из „Римничког србљака"[6], као и са неколико икона насталих од 1700. године[7] до времена ближих остварењу Орфелинове гравире[8], уступили су место световним чији је иконолошки карактер и смисаони склоп Орфелин морао добро познавати у часу када му је ову гравиру наручио митрополит Јован Борђевић а над њом бдио архиђакон Јосиф Јовановић Шакабента. Захарија Орфелин морао их је разумевати и сасвим контролисано применити како би удовољио уметничкој политици духовно-световних вођа Карловачке митрополије. Односно, како би што језгровитије изразио амбиције својих патрона[9], Орфелин је кнеза Лазара (митрополита Јована Борђевића?) упоредио са „ликом моћног европског владара са свим знамењима власти"[10].

У суштини, да би одговорио захтевима поручилаца, који су настојали да се изједначе са политичким и духовним властодршцима Европе — а што се поклапало са његовим властитим убеђењем о просвећеном апсолутизму — Орфелин је прибегао ефектном језику облика и слика: „прерушеном симболизму"[11], када је представу кнеза Лазара утиснуо у портретне формуле проверених иконолошких модула, какви су се низали на ширем европском подручју у периоду од XVI до XVIII века. — У складу са маниристичком теоријом уметности која је сликарству придодала својство морализаторског дејства и ликовне уметности протумачила као средство доказивања моћи и власти[12], постављен је, управо у том односу, и проблем портретног сликарства[13]. — За разлику од ренесансног портрета, маниристички је осмишљен са пуно поверења у одмереност и равнотежу ефеката спољашњих и унутрашњих датости. Физичке и психичке карактеристике портретисаног имале су истоветну улогу и вредност као и делови оде-

---

[6] Ненад Симић, О лику кнеза Лазара, Гласник, службени лист српске православне цркве 6, Београд 1958, 105.

[7] Сретен Петковић, Култ кнеза Лазара и српско сликарство XVII века, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 92, сл. 11.

[8] Динко Давидов, Иконе XVIII века из Николајевске цркве у Старом Сланкамену, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, 348—351, сл. 8.

[9] О односу између Орфелина и његових мецена, као и о узајамној вези тог односа и иконологије Орфелинових гравира, недавно је писано: Радмила Михаиловић, Представе анђела у српској графици XVIII века, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1972, 283—306.

[10] Ненад Симић, нав. дело, 105.

[11] О овоме упореди: Ingvar Bergström, On religious symbols in European portraiture of the XVth and XVIth centuries. Umanesimo e Esoterismo, Atti del V Convegno internazionale di studi umanistici, Padova 1960, 336, 338, 343.

[12] Franzsepp Würtenberger, Manierismo, Milano 1962, 33.

[13] Исти, нав. дело, 121.

ће и други акцесорни предмети који пружају обиман коментар о друштвеном, класном па чак и духовном опредељењу портретисане личности[14]. Овакво обележје условило је да портрет у појединим талијанским чинквечентистичким решењима добије обележје апстрактног амблематског знака о којем је и на основу којег је ваљало размишљати, одгонетати, сањарити.

Посежући за таквом концепцијом портрета, Орфелин је извукао многе поуке. Режући свог кнеза Лазара Орфелин га је окружио предметима, „штафажом" одређеног иконолошког обриса.

Један од тих предмета је сто. Из расправа посвећених портретном сликарству поменутих раздобља, а из угла иконолошких студија, сазнаје се да сто, тај део мобилијара, није само штафажа већ и да има одређено значење, те да се отуда — примера ради — на Веласкезовим портретима појављује као обележје достојанствености и праведности[15]. По блиским портретним схемама и са приближно истим идејним залеђем рађени су многи владарски портрети почевши од Тицијана (Филип II, Гал. Цорсини, Рим и Прадо, Мадрид), преко Антониса Мора (Максимилијан II и Дона Марија, Прадо) и Франса Пурбиса (Анри IV, Лувр) до Филипа де Шампења (Луј XIII, Лувр) до Ијасента Ригоа (Луј XIV, Лувр)[16].

И други детаљи на овој бакрорезној икони-портрету нису новостворени већ су вешто преузети из портретног сликарства истих или сличних идејних суштина: парадни став и владарске инсигније. Њих је Орфелин преузео и уклопио у композицију бакрореза „Кнез Лазар" са циљем да понесу улогу алегоријског значења програма наметнутог политичким хтењима наручилаца. Штавише, такве намере биле су поткрепљене и једним, чини нам се, врло речитим детаљем: у богату декорацију стола крај којег стоји кнез Лазар укомпонована је представа орла. Могло би се претпоставити да је Орфелин, будући обавештен и упућен у амблематске замке — што је многократно показао и у књижевном одељку свог рада — посегао за изворним амблематским зборницима да би овакву представу уткао у декоративно симболичне оквире овог бакрореза. Орао раширених крила позивање је на грб „Расие" (Рашке) из Жефаровићеве „Стематографије"[17] а са сажетим,

[14] Federico Zeri, Pittura e Controriforma. L' »Arte senza tempo« di Scipione da Gaeta, Torino 1970, 20.

[15] Julian Gallego, Visions et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or, Paris 1968, 210—225.

[16] Исти, нав. дело, 212, 213.

[17] Види: Стематографија. Изображеније ... (фототипско издање с предговором др Динка Давидова), Галерија Матице српске, посебна издања књ. 1, Нови Сад 1972, лист 9 и непагинирани реверс испред листа 13; орао као симбол српског царства у песми посвећеној Арсенију IV — упореди: Стематографија, од 10. б листа до 12. а листа. Такође, види: Др Милорад Павић, Историја српске књижевности барокног доба, Београд 1970, 162. (... „Аустрија тог орла јуност обновљаше").

метафоричним значењем наде, видовитости, срећног исхода[18] судбе српског народа који се будио из духовног мртвила. Орфелин је из интелектуалне слојевитости орла као амблематског обележја извукао његова најтананија значења прелазећи преко уобичајених дефиниција орла-сликовитог знака царства, на који, као античко наслеђе, наилазимо и на Диреровим „сценографијама" за тријумфални лук цара Максимилијана I[19].

И даље, драперија којом се наговештава да се призор одиграва у „барокном ентеријеру" не би имала свог разлога постојања, изузев можда штафажног, кад њено присуство не би алудирало на балдахин изнад владарских престола. Такво значење, које прелази оквире пуке и празне декорације, драперија је добила (наравно, у спрегу са амблематском литературом) још на портрету Шарла VII од Фукеа а касније и на неким Веласкезовим портретима[20].

Рашчлањавање целине на детаље, парцијално проучавање бакрореза „Кнез Лазар", наметнуло нам је мисао о Орфелиновом поштовању тематских оквира западноевропског портретног сликарства, разумевању његовог теоретског опсега као и о Орфелиновој флексибилности за манеристички ликовни структурализам.

У контекст идејне садржине овог бакрореза Орфелин је уклопио још нека знана али одабрано употребљена знамења — круна, скиптар, мач — која се преливају у визуелне атрибуте владарске моћи. Дакле, да би истакао и да би подвукао лик кнеза Лазара као владара, Орфелин је дозвао традиционална обележја власти: круну (врховна власт)[21], земаљску куглу (владарско достојанство)[22], мач (правда)[23] на која Лазар указује скиптром (амбиција)[24]. Поступком говорника, Орфелин је изнео основну идеју — веру у поузданост и оправданост проаустријске оријентације митрополита Јована Рајачића, пружену у залог поштовања српске прошлости. Та идеја, уобличена у окосној тачки композиције — стубу, иконолошком знаку вере, наде, истрајности[25], неминовно нас враћа на стихове испод Жефаровићевог бакрореза „Св. Сава са српским светитељима дома Немањина": . . . . . .

---

[18] M. P. Verneuil, Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs, Paris (без године издања, ed. Henri Laurens), 5; Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane 1450—1600, Dictionnaire d'un langage perdu, Genève 1958, 4.

[19] Erwin Panofsky, Albrecht Dürer, Princeton 1943, I, 177, II, № 358.

[20] Julian Gallego, нав. дело, 219.

[21] Eug. Droulers, Dictionnaire des attributs, allegories, emblèmes et symboles, Turnhout 1949, 48.

[22] Исти, нав. дело, 87.

[23] Исти, нав. дело, 67; M. P. Verneuil, нав. дело, 64; Guy de Tervarent, нав. дело, 156.

[24] M. P. Verneuil, нав. дело, 165.

[25] Guy de Tervarent, нав. дело, 106, 107. Упоредити: Cesare Ripa, Iconologia, »Constanza«.

Јер краљевна Марија Терезија обуче угарско Царско рухо и стави круну на главу,
Да нама поданицима поврати славу наступајућих љета
. . . . . .[26].

Што се тиче иконографског модула, односно композиционе схеме коју је Орфелин одабрао, сасвим је јасно да је она подударна, како је то већ раније примећено, са решењима интернационалног парадног портрета који је Европа упознала, углавном, преко низоземских прерада талијанских остварења. Иконографија овог портретног типа, створена у XVI веку, остала је неизмењена скоро све до XIX века.

Међу напред поменутим портретним радовима, делима уметника различитих уметничких осећајности, упозорено је и на чувени портрет краља Луја XIV од Ијасента Ригоа. Овај портрет владара у крунидбеној одори, сликан 1701. године, донео је своме аутору светску славу а европском сликарству једноличност и униформисаност парадног портрета. Отуда би била сасвим јасна претпоставка да је Орфелин био упознат са надалеко знаним портретом „Краља Сунца". То нам се чини утолико природнијим уколико се позовемо на сазнање да је Орфелин итекако добро познавао француску културу, па дакле, сасвим је логично, и уметност. Уосталом, зар није Орфелин познавао Волтерово стваралаштво, зар није с њим полемисао, зар га није критиковао!?[27]. — А што се тиче Ригоових портретних формула, до њих није било тешко доспети. У XVIII веку, као и у претходном, ликовно уметничка искуства преносила су се посредством гравира; гравирани Ригоови портрети утицали су да се у васцелом европском портретном сликарству увреже портрети »à la Rigau«[28]. Било који осредњи европски сликар, као што је био рецимо Johann Georg Zeisenis, знао је и опонашао је Ригоова композициона решења[29]. Један од преносилаца идеја, разрађиваних у француским уметничким круговима, био је помодни сликар Martin de Maytens, који је након боравка у Паризу 1717. године (где између осталог ради, у емаљу, портрете Луја XV и руског цара Петра Великог) лутао по европским престоницама да би се коначно усталио у Бечу, где постаје придворни сликар и 1759. директор

[26] Види: Динко Давидов, Христофор Жефаровић, први српски бакрорезац XVIII века, у каталогу изложбе: Дело Христофора Жефаровића, Галерија Матице српске, Нови Сад 1961, 25.

[27] (Тихомир Остојић, Захарија Орфелин: Петар Велики). Од барока до класицизма. Српска књижевност у књижевној критици III, Београд 1966, 128.

[28] Упореди: Jean Laran, L'Estampe, Paris 1959, I, 30, II, сл. 173.

[29] Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, 448, сл. 753.

уметничке академије[30]. За његов портрет цара Карла VI, сликан у Бечу 1721. године, Орфелин је могао сазнати и преко његове транспозиције у бакру, настале у радионици Andreasa и Josepha Schmutzera а прикључене Бибијенином графичком корпусу: Architetture e prospetive dedicate alla Maestà di Carlo Sesto, Imperator de Romani da Giuseppe Galli Bibiena suo primo ingegner teatrale ed architteto, inventore delle medesime, Augusta MDCCXL[31]. На ову претпоставку наводи нас не толико четворомесечни боравак Орфелинов у Бечу 1757. колико доцнија сарадња са Јакобом Шмуцером. Преко овог француског Ђака (у Паризу је боравио од 1762. до 1766. године, у атељеу графичара Wille-a)[32], иначе свог пријатеља, заштитника и сарадника, Орфелин је могао и из прве руке доћи до Ригоових портретних формула па и до отисака наведеног портрета Карла VI.

Пошто је недавно поново скренута пажња на Шмуцеров значај за српску графику XVIII века[33], чини се да је ова паралела Риго—Орфелин сасвим оправдана. Па ипак, она се и даље може сматрати претпоставком али претпоставком врло значајном јер нам служи као полазна тачка у изналажењу инспиративних композиционих узора и као ослонац у разматрању теоретских основа Орфелиновог ликовно-графичког стваралаштва. Оно је почивало на ученим и интелектуалним ставовима верним принципима утилитарности слике, њеној актуалности. Овакви ставови, од ране ренесансе уходани а озакоњени у манирističkој теорији уметности, дали су слици један симболичан вид и смисао[34]. — То је био принцип врло близак традицијама византијске естетичке мисли те се у знатној мери, на тај начин, може схватити паралелизам појава: стара тема обучена је у ново рухо.

Структура иконографије Орфелиновог „Кнеза Лазара", по начину исказивања мисли, амблематски је уобличена, а композиција му је по општој схеми идентична интернационалном парадном дворском портрету. Оваква концепција портрета била је позната и на западноевропским и на источноевропским уметничким странама. Била је позната, дабоме, и самом Жефаровићу који ју је тако добро искористио при изради владара светитеља у својој „Стематографији". Знана је била и

[30] Исти, нав. дело, 306.

[31] Фототипско издање: A. Hyatt Mayor, Architectural and perspective designs dedicated to his Majesty Charles VI, Holy Roman Emperor by Giuseppe Galli Bibiena, New York 1964.

[32] Enciklopedija likovnih umjetnosti IV, Zagreb 1966, 182.

[33] Динко Давидов, Непознати бакрорези XVIII века, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1972, 412.

[34] О томе, у односу на српску уметност XVIII века, упоредити: Радмила Михаиловић, О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 191—209; Исти, Симболичне представе банатских иконостаса XVIII века, Зборник Филозофског факултета, XI — 1, Београд 1970, 493—513.

Димитрију Бачевићу, који је по истим композиционим схемама 1769. године представио цара Уроша на икони у цркви манастира Јаска[35]. Већ само ова два примера говоре да је Орфелин голе формуле могао видети и на делима која су претходила његовом раду.

Познато је да је Орфелин још 1765. године испевао „Историческу песму" (Пјесн Историческаја) која нам говори да је већ средином седме деценије осамнаестог века био окупиран историјом, косовским бојем и ликом кнеза Лазара. Средишња тема „историческе песме" је косовски мит са посебним акцентом на погибији кнежевој:

„Место зрачно, људма злачно
то Поље Косово
В њем же Кнази лежат нази
всем срдце готово" ...[36].

Ова трагично-песимистичка песма у којој је евоцирана легенда о одрубљеној глави Лазаревој, симболу обезглављење Србије, штампана је у Венецији код Димитрија Теодосија, 1765. године. Орфелин је тада био у Венецији али вероватно још није помишљао на интерпретацију кнеза Лазара као апсолутистичког владара. А ако јесте, онда је узоре могао тражити у савременом венецијанском сликарству како је то сасвим сигурно претпоставио, на основу ликовне анализе, професор Дејан Медаковић[37]. Венецијански боравак утицао је на ликовно-изражајне могућности Захарије Орфелина. Мора бити да је Орфелин тада обратио пажњу на Пијацетино и Тијеполово мајсторство; то се може наслутити и суочењем Тијеполовог портрета Бованија Кверинија (Венеција, Gal. Querini — Stampalia)[38] с Орфелиновим бакрорезом. Тијеполовом портрету, насталом око 1750. године, дакле пре уметниковог одласка у Вирцбург, Орфелинов „портрет" приближава се по истоветно схваћеној плошности, привидној декоративности, извесној бестелесности и илузионистичко-сценском начину постављања фигуре. За Орфелина графичара, прианьао је тијеполовски декоратерски стилски утисак.

Наведене аналогије јасно потврђују да је структура Орфелинове композиције грађена са сигурним познавањем савремених токова иконографије и стила западноевропске уметности. Међутим, морали бисмо имати у приправности сазнање да је Орфелин био исувише добро теоретски поткован, како се не бисмо понели за мишљу да му је основна жеља била помодно опонашање далеко снажнијих уметничких узо-

[35] Дејан Медаковић, Путеви српског барока. Национална историја Срба у светлости црквене уметности новијег доба, Београд 1971, 80, сл. 56.
[36] Милорад Павић, Историја ..., 183, 214.
[37] Дејан Медаковић, Српски сликари, 35.
[38] Eduard Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959, 69, сл. 98.

ра. — Орфелин је био рецептиван и необично радознао уметнички дух који је примао импулсе визуелних утицаја у намери да их подреди сопственом уметничком хтењу. А подстицаји су долазили са свих страна. У Бечу: Риго преко Мејтенса, Шмуцера и, евентуално, других средњоевропских прерада, у Венецији: Тијеполо; на један од тих подстицаја могао је наићи и приликом рада на ликовном делу књиге о Петру Великом. Јер, и као илустратор „Историје Петра Великог" показао се као зналац француске уметности. Тада је, ношен снажном инспирацијом, из Орфелинове пресе изашао бакрорезни портрет Петра I, рађен по Чемесовљевој гравири Натијеовог оригинала[39]. Осим тога, сасвим би логично било да се Орфелин у току интересовања за руску историју и њеног просветитељског владара упознао са радовима руског сликара А. П. Антропова (1716—1795), посебно са његовим портретом цара Петра III из 1762. године (Третјаковска гал. и Гос. руски музеј), рађеним у каснобарокном маниру до којег је дошао посредством талијанског сликара Ротарија[40]. У позадини тог портрета налази се уметнут сликани портрет Петра I[41], дакле личности којом је Орфелин био толико заокупљен. Отуда се може претпоставити да је овај портрет Орфелину био један од „иконографских подсетника". На овај узор могао је Орфелина опоменути и сам митрополит Јован Борђевић који је, вероватно, добро познавао уметничке прилике у Русији, односно у Украјини. Претпостављено је, да је овај познати мецена наше уметности, као ктитор зидне декорације крушедолског наоса, за овај посао позвао сликаре из Украјине[42], те стога није искључено да је знао и за Н. П. Антропова, сликара који је педесетих година радио иконе за кијевски храм св. Андрије а шездесетих био надзорник иконописаца окупљених око Синода[43]. Са разлогом се може претпоставити да је Орфелин знао за портрет Петра III, јер је његов бакрорез „Кнез Лазар", на којем се са амбицијом потписао као „Цесаро — Корол, Виенских Акад. Худож. Член в Карловце", настао у јеку припрема за петроградско издање животописа Петра Великог, 1744. године. Сем ове претпоставке, постоји још једна индиција која нас наводи да повежемо Орфелиновог „Кнеза Лазара" са Антроповљевим портретом. — Орфелин је илустровано житије Петра Великог наменио оновременој руској царици Катарини II, а као доказ тог геста стоји на трећој страни књиге

[39] Радмила Михаиловић, Захарија Орфелин као илустратор Историје Петра Великог. Поговор књизи: Петар Велики (савремена језичка верзија), Београд 1970, 416.

[40] История русского искусства, V, Москва 1960, 377, сл. 378, 379.

[41] Исто, 377.

[42] Динко Давидов, О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 234.

[43] История русского искусства, V, 367, 369, 370.

посветни лист са медаљом издатом у спомен крунисања Катарине II, 2. септембра 1762. године. Тог датума у Москви је био и Н. П. Антропов, и то као официјелни сликар који бележи овај знаменити историјски догађај[44]. Чини се да овде лежи доказ да је Орфелин пратио рад свог савременика, петроградског сликара Н. П. Антропова.

Фигура кнеза Лазара увучена је у „штафажни" сплет сачињен од неколиких детаља који имају барем подједнаку ако не и сасвим равноправну улогу у грађењу идеје заметнуте у овом бакрорезу. Та привидна декоративност, равна амблематском отелотворењу, говори нам истовремено о ауторовом интересовању за формалне, структурално-композиционе проблеме и о уметниковој бризи за унутрашњи садржај који је намењио овом бакрорезу. Упоређен са Жефаровићевим кнезом Лазаром из „Стематографије" или оним из „Римничког србљака" који носе одлике медијевализма (представљен је као кефалофорос), Орфелинов кнез Лазар исказао је старе мисли новим језиком. — И када се чинило да ће ново време и нове оријентације занемарити или барем смањити број симболичних знакова наслеђених из средњовековног начина мишљења, њихов број је био удвостручен. А Орфелин, као стваралац, у току свог целокупног уметничког трајања био је наднет над тим паралелизмом савременог и средњовековног симболичног система мишљења, и то будући да је био заступник схватања идејности у уметности и присталица њене пропагандно-моралиазторске моћи. Имајући за собом богату поствизантијску традицију а уклапајући се у модеран свет, прихватајући његову рационалност, Орфелин је уз помоћ туђег оружја постао верни бранилац православља и националне историје. Што се Орфелин у прослеђивању таквих идеја и при њиховом претакању у ликовно уметничке облике могао ослањати, између осталих, и на руске европеизиране узоре, чини нам се потпуно логичним. Још је Тихомир Остојић — проучавајући Орфелинову животно-уметничку биографију — изрекао да је он био „наш . . . први отворени западњак, али са скроз православним духом"[45]. Да његово западњаштво „није ишло даље од просечног руског западњака из доба Петра Великог"[46] може се наслутити и из бакрореза „Кнез Лазар".

Концепција парадног портрета западноевропског порекла у Орфелиново доба — познато је — била је присутна у српском сликарству. Истоветним портретним схемама послужио се и Теодор Крачун,

[44] Исто, 368.
[45] Тихомир Остојић, Захарија Орфелин, Посебна издања САН, књ. XLVI, науке филозофске и филолошке књ. 12, Београд 1923, 9.
[46] Исти, нав. дело, 9.

такође не у портретном већ у религиозном сликарству. Учинио је то и сликајући 1775. године на такав начин иконостас цркве св. Стефана у Сремској Митровици, где је на картушама царских двери истог иконостаса поставио цара Давида и цара Соломона[47] у импостацију идентичну интернационалном дворском, парадном портрету. Изванредан доказ, између осталог, да не постоји религиозна и профана, већ само једна уметност.

У портретном сликарству дословно је осведочио ову и овакву концепцију Теодор Илић Чешљар портретишући 1787. године Јосифа Јовановића Шакабенту[48]. За овај портрет речено је да је „први парадни портрет сликан у XVIII веку од једног нашег мајстора"[49]. Ако томе додамо да је владика кога је портретисао Чешљар она иста личност, архиђакон Јосиф Јовановић-Шакабента, чијим је „иждивенијем" урађен Орфелинов бакрорез „Кнез Лазар", онда нам идеја о међусобној флуктуацији и зрачењу уметничколиковних садржаја и облика постаје ближом и потпуно оправданом.

KUPFERSTICH »FÜRST LAZAR« DES ZACHARIAS ORFELIN

LEPOSAVA ŠELMIĆ

Dieser Kupferstich, entstanden im Jahre 1773. zu Sremski Karlovci, ist eines der bedeutenderen graphischen Werke des Zaharias Orfelin. Obwohl als Anlass zur Herstellung dieser Gravierung der gleichnamige Kupferstich aus dem Jahre 1746 — wahrscheinlich eine Schöpfung des Žefarović — gedient haben mag, kann man mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, dass Orfelin mit diesem Werk einen grossen Fortschritt in der Auffassung des Paradeporträts eines Herrschers, wie sie in der serbischen Kunst des XVIII Jahrhunderts gegenwärtig war, verwirklicht hat. — Was das Verhältnis Žefarović—Orfelin betrifft, worauf auch der Text unterhalb dieser Gravierung hinweist, so wurde bereits erwähnt, dass beide Künstler an die gleichen Gesellschaftskreise gebunden und durch das gleiche Vertieftsein in die Lehre der *Ars emblematica* vereint waren.

Mit seiner ideellen und stilistischen Konzeption lehnt sich Orfelin's »Pseudo-Porträt« des Fürsten Lazar an mehr oder weniger zeitgemässe Lösungen in der westeuropäischen Porträtmalerei (an das sogenannte »portrait d'apparat«), welche mit ihrer Ikonographie in die entfernte maniristische Bewegung aufgehen. Vom Wunsche getragen, durch diesen Kupferstich eine

[47] Дело Теодора Крачуна, каталог изложбе у Галерији Матице српске, Нови Сад 1972, 62, сл. 7, 8.

[48] Миодраг Коларић, Теодор Илић Чешљар, Зборник радова Народног музеја 2, Београд 1959, 246.

[49] Дејан Медаковић, Српски сликари XVIII—XIX века, Теодор Илић Чешљар, Нови Сад 1968, 90.

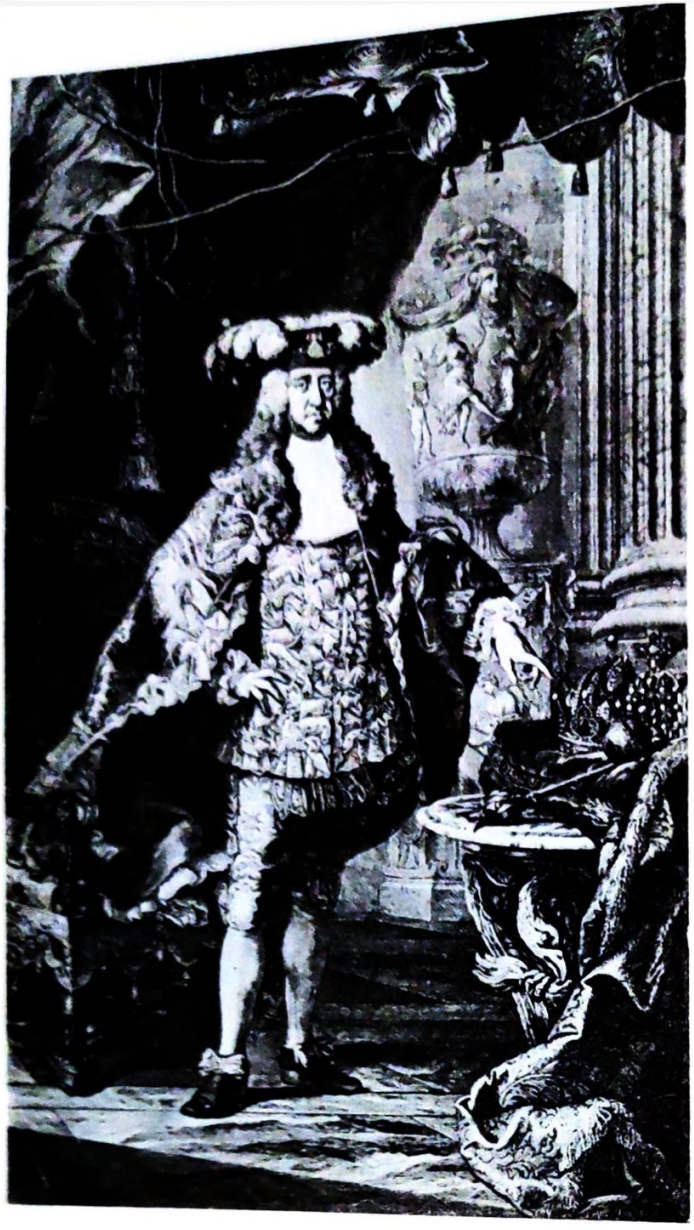
bestimmte Botschaft auszusagen, und nicht nurder Mode folgend — weitaus mächtigere Vorbilder in der Kunst nachzuahmen, hat Orfelin den Fürsten Lazar, einen serbischen Herrscher und Heiligen, als absolutistischen Machthaber dargestellt.

Zur leichteren Herauslesung des ikonographischen Inhalts ist es angezeigt, Orfelin's Kupferstich mit westeuropäischen Bildnissen zu vergleichen, welche annähernd gleiche Kompositionskonturen und Ideenhintergründe aufweisen. Die Ikonographie der Orfelinischen Protomodelle hat sich im Verein mit der damaligen Emblemliteratur herausgebildet, so dass jedes »Teilchen« der Komposition, dem Wesen nach dekorativ auf den ersten Blick, eine bestimmte Bedeutung innehatte. Durch Aufdeckung der Berührungspunkte wurde auf die Kontinuität von Ideen und Formen der westeuropäischen Porträtmalerei hingewiesen, die auch unser Kunstgebiet nicht umangen haben.

Unter Hinweis auf die Bedeutung der Beziehungen zwischen Orfelin und seinen Mäzenen, die auf die Ikonographie des besprochenen Kupferstichs einwirkt haben konnten, wurde der ursächliche Zusammenhang zwischen Orfelin's idealisierten Fürsten Lazar und Češljar's Bildnis des Josif Jovanović Šakabenta, das nach den gleichen Protomodellen gemalt war, vorausgesetzt.



Сл. 1. Захарија Орфелин, Кнез Лазар (1773)



Сл. 2. Јакоб и Андреас Шмуцер, Цар Карло VI (пре 1740)



Сл. 3. Алексеј Петрович Антропов, Портрет Петра III (1762)



Сл. 4. Алексеј Петрович Антропов, Портрет Петра III. Скица (1762)

Anica Cevc

Sliki Jurija Šubica „Pred lovom“ v Ljubljani in v francoskem Niortu

МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Med slovenskimi slikarji 19. stoletja, ki so iskali novo slikarsko problematiko in stilno preorientacijo, gre prvo mesto gotovo JURIJU ŠUBICU. Petintrideset let življenja, ki so pretekla od leta 1855, ko se je rodil v Poljanah nad Škofjo Loko, pa do smrti l. 1890 v Leipzigu, je slikar polno in plodno izrabil. Njegov slikarski opus opravičuje misel, da je Jurij Šubic začetnik razvoja, ki je pripeljal v zadnji stopnji do stila, ki ga dokaj ohlapno imenujemo »slovenski impresionizem«, saj je prvi zastopnik plenerizma v slovenskem slikarstvu.

Navajeni smo, da Jurija ocenjujemo skupaj z njegovim malce starejšim bratom in prav tako slikarjem Janezom Šubicem. Izhajata iz družine, ki jo odlikuje stoletno slikarsko in podobarsko izročilo. Obema je prve slikarske napotke in nauke vcepljal oče Štefan, dopolnjeval pa jima jih je v Ljubljani nazarenski slikar Janez Wolf. Vse do Janezove smrti leta 1889 v Kaiserslauternu je brata vezalo prisrčno prijateljstvo, čeprav sta bila po temperamentu različna in sta po različnih poteh oblikovala slikarski program in osebni umetniški izraz. Janeza, ki je bil zagledan v ideale renesančne preteklosti, je pritegnila najprej Italija, potem pa sta ga privabila Dunaj in Praga. Jurij pa je bil nemirnejši; čeprav je bilo njegovo življenje kratko, je bilo vendarle prekrižano z mnogimi potovanji: z osemnajstimi leti je odšel na Dunaj, od oktobra 1875 do septembra 1877 je služil pri 17. pešpolku v Trstu, za manj kot leto dni ga je spet zvabil Dunaj, a njegovo šolanje je za nekaj mesecev pretrgala vojaška služba v Bosni (julij—december 1878). Leto 1879 je skoraj v celoti preživel kot učitelj risanja na Češkem in Moravskem, novembra pa je odpotoval v Atene. Tu je preživel tudi leto 1880 in slikal za arheologa H. Schliemanna in arh. E. Zillerja. Med leti 1880—1890 je živel največ v Parizu, vmes pa potoval v Normandijo, se vračal v Poljane, potoval po Štajerskem, obiskal brata v Kaiserslauternu in nazadnje odšel na grad Raschwitz pri Leipzigu, kjer naj bi poslikal dvorano. Kratko bolezen je pretrgala smrt

v hotelu v Leipzigu 8. septembra 1890.[1] — Najpomembnejša odločitev v Jurijevem življenju je bil gotovo njegov odhod v Pariz, saj je prvi med slovenskimi slikarji pretrgal tradicionalno navezanost na Italijo in dunajsko akademijo in vstopil v središče novih umetnostnih tokov.

Jurij Šubic je bil prilagodljiv in družaben, sprejemljiv za vtise in vesel novih poznanstev. Po rojstvu je bil vaščan, po življenju pa kozmopolit. Tudi desetletno bivanje v Parizu ga ni odtujilo domu in domovini, s katerima je ohranjal tesne stike s pismi in z obiski. Dopisoval si je z domačini, s prijatelji, največ pa z bratrancem Ivanom in z urednikom Ljubljanskega Zvona, profesorjem Franom Levcem[2]. Za Ljubljanski Zvon je poročal o razstavah v pariškem Salonu[3], v korespondenci se je spominjal stikov z Levstikom in Stritarjem[4] in komentiral umetniško življenje Pariza. V Parizu je vpeljeval v družbo samotarskega rojaka slikarja Jožefa Petkovška in o njem tudi poročal bratrancu Ivanu[5]. Po Petkovšku je Jurij prevzel tudi stanovanje in se s Place Pigalle št. 11 preselil na Rue Targot, 25. Žal pa je čas bivanja v Parizu premalo izrabljal za lastno slikarsko oblikovanje in ustvarjalnost. V. Hynaisu je pomagal pri delu za Narodno gledališče v Pragi, Mih. Munkácsyju pa pri veliki kompoziciji »Kristus na križu« in o tem delu tudi poročal v Ljubljanskem Zvonu[6]. Za razstavo v Salonu pa je pomagal tudi prijatelju in francoskemu kolegu Gabrielu Desrivièresu. Motivno se je loteval — pač na željo naročnikov — celo alegoričnih slik, sicer pa je slikal portrete in interieurske prizore, a posebno mu je bila pri srcu krajina. V družbi Gabriela Desrivièresa in njegove matere je odhajal v Normandijo v Ouezy blizu Caena in se

---

[1] V. Steska, Slovenska umetnost I, Slikarstvo, Prevalje 1927, str. 327—337; R. Ložar, Janez in Jurij Šubic, Ljubljana 1937, Rk; Fr. Stele, Monumenta artis Slovenicae II, Ljubljana 1938, str. 30; isti, Šubic Georg (Jurij), Thieme-Becker XXXII, Leipzig 1938, str. 267; Fr. Mesesnel, Janez in Jurij Šubic, Ljubljana 1939; Fr. Stele, Slovenski slikarji, Ljubljana (1949), str. 155—156; Iz. Cankar, Slovensko slikarstvo v dobi realizma, Ljubljana 1950, Rk; isti, Slovensko slikarstvo v dobi realizma, Likovni svet, Ljubljana (1950), str. 96, 105; K. Dobida, Sprehod po Narodni galeriji, Ljubljana 1961, str. 31—32; E. Cevc, Slovenska umetnost, Ljubljana 1966, str. 165—169; Š. Čopič, Slovensko slikarstvo, Ljubljana 1966, str. 88—90, 237—238; K. Dobida, Šubic Jurij, ELU IV, Zagreb 1966, str. 382; E. Cevc, Slovenačko slikarstvo 19. veka, Beograd 1967 (RK Narodnega muzeja); A. Ujčič, Šubic Jurij, SBL III, Ljubljana 1960—1971, str. 711—712, Luc Menaše, Evropski umetnostno zgodovinski leksikon, Ljubljana 1971, str. 2115.

[2] Ivan Šubic, Iz pisem Jurja Šubica, Ljubljanski Zvon XX, Ljubljana 1900, str. 33—39, 96—100, 173—180, 298—303, 423—431, 572—577, 644—646, 668—673; Fr. Mesesnel, Korespondenca Janeza in Jurija Šubica, ZUZ VII, Ljubljana 1927, str. 19—42, 160—172; isti, Korespondenca Janeza in Jurija Šubica, ZUZ VIII, Ljubljana 1928, str. 18—30; V. Steska, Pisma bratov Šubicev, ZUZ IX, Ljubljana 1929, str. 46—54.

[3] J. Šubic, O »Salonu«, Ljubljanski Zvon II, Ljubljana 1883, str. 457—462.

[4] I. Šubic, Iz pisem Jurja Šubica, Ljubljanski Zvon XX, Ljubljana 1900, str. 36, 97, 430.

[5] ibid. str. 573, 575.

[6] ibid. str. 573.

predajal slikarskemu doživetju podeželskega sveta. Prav slike iz tega časa lahko štejemo v vrh Jurijevega ustvarjanja.

V pariškem Salonu je Jurij Šubic razstavljal dvakrat: prvič leta 1883 sliko »Pred lovom« (štev. kataloga 2263), drugič leta 1884 »Portret gospodične J. M.« (Jeanette Mathon, štev. kataloga 2252). Izjemno interesantna je med slikami iz pariškega časa prav kompozicija »Pred lovom«, čeprav se zdi, da je Jurij Šubic dosegel največji umetniški vzpon v krajinah brez figuralnih dodatkov in brez literarno občutene vsebine. Ker pa je sliko »Pred lovom« Jurij izbral, da se je z njo predstavil pariškemu občinstvu v Salonu, smemo verjeti, da jo je cenil kot svoje najpopolnejše delo. Posvetil ji je, kot bomo še videli, veliko študija in se vedno znova vračal k ponovitvam njenega motiva.

Sliko »Pred lovom« hrani Narodna galerija v Ljubljani[7] (olje, platno, 87 × 66 cm, signatura levo spodaj: Georges Šubic Paris 83; inv. štev. NG 455) (sl. 1). Poleg te slike poznamo še dve oljni skici in pet risb, dve perorisbi sta zgubljeni. Ob razstavi. »Umetnost v Jugoslaviji od prazgodovine do danes«, ki je bila l. 1971 v Grand Palaisu v Parizu, pa je na sliko, ki je bila vključena v pregled umetnosti 19. stoletja, postal pozoren prof. Boris Lossky. Opozoril nas je, da hrani galerija v Niortu sliko enakega motiva, atribuirano slikarju »Audryju«. Prav to odkritje je vzpodbudilo nadrobnejši pregled slikarjeve zapuščine, saj je načelo vprašanje avtorstva in časovnega primata obeh slik. Po posredovanju g. Losskega nam je kolegica iz Niorta, gospa Jeanne Bily-Brossard, ljubeznivo poslala fotografijo slike in tele podatke o njej: gre za oljno podobo, veliko 73 × 54 cm, signirano desno spodaj: Georges Subic Paris 1883 (sl. 2). Sliko je muzeju v Niortu skupaj z drugimi podaril l. 1909 Antoine Main. Stara atribucija (sicer neznanemu) slikarju »Audryju« se je izkazala le kot nasledek slabo brane signature.

Gospa Bily-Brossard misli, da je slika v Niortu starejša od ljubljanske, torej motivni original; slika v Narodni galeriji naj bi bila njena zrcalno obrnjena ponovitev z manjšimi spremembami. Glavni razloček je, da so na sliki v Niortu — imenovala jo bom varianta B — vrata, pred katerimi stoji lovec, na levi strani in da lovec drži puško pravilno z levico, z desnico pa pritiska na petelina. Na sliki v Niortu leži pred stolom lovski pes — istrski gonič. Na sliki v Narodni galeriji manjka pes, vrata so na desni strani in lovec naj bi bil levičar. Na prvi pogled ima varianta B — torej slika v Niortu — primat, dokler ne pregledamo vseh Jurijevih študij na to temo.

Prvi kažipot je lahko »Skica za sliko Pred lovom« (olje, platno, 40 × 30 cm, Narodna galerija, Ljubljana, inv. štev. NG 445 (sl. 3). Signa-

[7] J. Gregorič, Pred lovom, Kronika slovenskih mest VI, Ljubljana 1939, str. 255.

tura v desnem spodnjem oglu: »G. Subic Ouezy 83 (Calvados)« pove, da jo je Jurij naslikal med bivanjem v Normandiji. Prva črka zapisa kraja je nerazločna, zato se v literaturi pojavlja tudi nepravilna oznaka Quezy.

Skica za sliko Pred lovom je čista interieurska študija in v času, ko jo je Jurij slikal, verjetno še ni bila namenjena lovskemu žanru, zato bi jo bolj upravičeno smeli nasloviti »Notranjščina normandijske hiše«. Kaže nam del preproste izbe z lesenim stropom in močnimi stropniki. Ob levi steni, na katero pada senca odprtih vrat, stoji le delno vidna omara s posodami na vrhu, pred omaro je postavljen stol. Čez naslonjalo stola je vržena draperija (pelerina), prislonjen je dežnik, na sedežu je torba z locnom. Skozi odprta vrata s kamnitnim pragom je videti peščeno stezo in drevje. Desni rob slike zapolnjuje delno vidna prazna miza, pod njo je lonec, nad mizo visijo na steni ogledalo, dve podobi in ključ. Predvsem je pomembno, da so na skici vrata na desni strani, torej tako, kot na sliki »Pred lovom« v Ljubljani, ki jo štejem za varianto A. Prav v tej skici je morda odgovor na vprašanje, katera varianta je prva. Ali varianta A (Ljubljana) ali varianta B (Niort)?

Vsekakor je bila skica notranjščine normandijske izbe prostorsko izhodišče za sliko »Pred lovom«, na kateri je slikar ohranil situacijo prostora, dopolnil pa ga je z lovskim žanrom. Na stolu leži lovska torba, na naslonjalu visi rog za smodnik. Posode na omari so na skici in na sliki v galeriji skoraj identične, obogatena pa je desna polovica slike, kjer vidimo na mizi kozarec in načet hlebec kruha, pod mizo pa vedro, krtačo za čiščenje tal in metlo. Na steni manjka le na žeblju viseči ključ. Med skico in sliko pa je tudi bistven napredek. Interieur je zaživel. Pred odprtimi vrati stoji lovec s coklami na nogah, v modri bluzi in z modro kapo na glavi; lahno se nagiba k vratom in ogleduje puško. Pri tem (nestrokovno z levico) odpira petelina in pritiska na sprožilec. Glavni razloček med skico in sliko pa je v tem, da je na sliki prostor zalila sončna svetloba, ki kontrastira s sencami. Sončna svetloba ustvarja barvne odtenke na lovčevi modri bluzi in kapi, modelira roke in obraz, v njej so zaživeli predmeti v prostoru pa tudi steza in drevje. Lahko rečemo, da je v Jurijevem ustvarjanju nastopila prelomna sprememba; slikar je svetlobo *zavestno* upošteval kot sooblikovalko kompozicije in oživljevalko motiva.

To dokazuje perorisba, ki jo hrani grafični kabinet Narodnega muzeja v Ljubljani. Perorisba je pravzaprav koncept pisma, združen z bežno skico motiva »Pred lovom«. List (11,3 × 18 cm) (sl. 4) je prepognjen; na levi polovici je skica za sliko Pred lovom, varianta A, z vsemi nadrobnostmi, ki so na sliki v Narodni galeriji. Na desni polovici lista pa je v prečni poziciji Jurijev rokopis: »s černo kapico, blavo bloso (sploh) cela slika mislim je zaradi solnca ktero sem prezacej (sic!) »pogruntal« zanimiva. Pozneje jo postim fotografirati, potem (ko dobim) fotografijo (ti

jo takoj) pošljem. To samo če hočeš znabiti kot notico v »zvonu« omeniti. Več o »salonu« pisal bom potem, ko se razstava prične, po pervemu maju.« (Kar je v oklepajih, je na originalu prečrtano). Žal fragment koncepta ni datiran. V bogati Jurijevi korespondenci nisem našla dokončanega pisma s podobno vsebino, zato tudi ne vemo, komu naj bi bilo namenjeno. Verjetno pa ga je Jurij namenil Franu Levcu, takratnemu uredniku Ljubljanskega Zvona, ki mu je poročilo o razstavi v Salonu pozneje res poslal[8]. Vsekakor je Jurij napisal koncept po vrnitvi iz Normandije in pred odprtjem Salona leta 1883.

Besedilo tega pisemskega osnutka je za Jurija Šubica izjemno dokumentarno, saj nam sporoča, da je slikar sončno svetlobo študiral in da jo je slikarsko problemsko »*pogruntal*«. Umetnik se je torej ukvarjal s problemom, ki ga je moral v takratnem umetniškem razpoloženju Pariza dobesedno na vsakem koraku vdihovati, s problemom, ki je botroval tudi nastopu francoskih impresionistov. Od skice v Ouezyju pa do slike za Salon leta 1883 je napravil Jurij tisti korak, ki opravičuje tolikokrat ponovljeno misel, da je s sliko »Pred lovom« na platnu slovenskega slikarja prvič zasijalo sonce. V zavestnem reševanju svetlobnega problema je torej glavna vrednota te Jurijeve slike; z njo je slikar začel novo poglavje slikarskega razvoja na Slovenskem.

Če se vrnemo k vprašanju primata niortske in ljubljanske slike, moramo omeniti, da je tudi na bežni skici ob konceptu pisma, v katerem Jurij govori o sliki za Salon l. 1883, uporabljena motivna varianta A, torej kompozicija brez psa in s krajinskim detajlom na desni strani. Kaj je Šubica nagnilo, da se je ponovno lotil slikanja istega motiva, ne vemo. Najverjetneje je bil povod konkretno naročilo kakega obiskovalca Salona ali pa morda komentar, o katerem pove družinsko izročilo, da ga je izrekel neki pariški kritik: »Où est le chien?« Morda je bil kritik lovec, ki je pogrešal psa, kaj verjetno pa bi ta ali oni ocenjevalec Juriju lahko očital tudi držo puške v levici. Morda je hotel slikar z novo motivno varianto odpraviti te pomanjkljivosti.

Zvezni člen med sliko v Ljubljani in tisto v Niortu je risba s svinčnikom na pergamin papirju, ki jo prav tako hrani grafični kabinet Narodnega muzeja v Ljubljani. V merah se risba zelo približuje oljni podobi v Niortu (list 73 × 57,5, risba 73 × 55 cm, inv. št. 481) (sl. 5). Risba je s sedmimi vodoravnimi in petimi pokončnimi črtami razdeljena v mrežo za kopiranje. Vrata so na levi strani. Tudi v drugih nadrobnostih ustreza risba sliki v Niortu in s tem motivni varianti B. Na steni visita ogledalo in podoba, na mizi je poleg kozarca in hlebca še steklenica. Predmeti pod mizo so enaki na risbi in na oljnih slikah v Niortu in v Ljubljani. Posode vrh omare pa so na risbi komaj nakazane in drugačne kot na sliki v Nior-

[8] J. Šubic, O »Salonu«, Ljubljanski Zvon II, Ljubljana 1883, str. 457—462.

tu in tudi lovska torba na stolu je komaj razpoznavna. Psa pa tudi na tej risbi ni. Skica ni signirana in ne datirana. Po nadrobnostih pa je od interieurske skice iz Ouezyja bolj oddaljena kot ljubljanska slika. Na tej skici in na sliki v Niortu je lovčev obraz tudi bolj mladosten kot na drugih skicah in slikah.

Kombinacija variante A in B je nesignirana skica, slikana na les (38 × 25 cm), (sl. 6), ki je v lasti prof. Mirka Šubica. Gre za varianto A, ki ji je dodan pes. Na omari je trebušasta posoda kot na sliki v Niortu in ne možnar, kot na ljubljanski podobi in skici iz Ouezyja. Stol je pomaknjen k steni ob omaro, na njej sta v že znani poziciji torba in rog za smodnik. Draperija z interieurske študije pa je zdaj našla prostor na steni kot koloristična poživitev tonsko slikane celote. Dobro je vidna tudi risba: geometrično čista je pri zarisu stropa in pohištva, sproščena pri modeliranju figure in krajine. Draperija na steni je brez risarske podlage, kakor bi bila trenutna slikarjeva domislica. Tanki nanos rjave barve v različnih tonskih gradacijah dokazuje spretno in sproščeno modeliranje predmetov in figur. Svetlobna stopnjevanja so jasna in logična; z njimi je slikar že od začetka oblikoval nadrobnosti zamišljene celote. Svetlobni žar je najmočnejši na ploskvi vrat, podboja, tal in na delu stene; prav strnjena svetloba ustvarja vtis prostora med lovcem in vrati za njim, daje figuri trodimenzionalnost in ji jemlje funkcijo štatista, kakršno so imele figure na krajinah romantičnih slikarjev. Svetloba oplazi lovca, psa, lomi se v treh zasteklenih odprtinah nad podbojem vrat, okvire teh odprtin projicira na vrata in steno za stolom. Razen na interieurski študiji iz Ouezyja je Jurij pri vseh obdelavah motiva »Pred lovom« dosledno upošteval in porabljal tudi svetlobne igre.

Skoraj identični sta si dve nadaljnji risbi v grafičnem kabinetu Narodnega muzeja. Obe sta na pergamin papirju. Prva je risba s svinčnikom (34 × 24,5 cm, inv. NM G 479), druga je perorisba (list 41,5 × 26,8, risba 33,4 × 24,7 cm, inv. NM G 475). Na risbi s svinčnikom so natančneje izrisane svetlobne lise na steni, skrbneje je skicirano okrasje omare, nekoliko drugačen kot doslej pa je tu lovec. Oblečen je v dokolenske hlače in gamaše. Stol je tudi na tej skici pomaknjen k steni, na omari pa so enake posode kot na sliki v Ljubljani. Perorisba je v nadrobnostih manj izdelana, vrh omare je prazen, lovec pa je spet v dolgih hlačah. Risbi pripadata varianti A, vendar je na obeh tudi pes. Na risbi s svinčnikom je samo nakazan, na perorisbi je natančneje izrisan. Obakrat pa je slikar psa dodal, ko je bil stol že narisan.

V isti grafični zbirki Narodnega muzeja je še samostojna skica psa (ali fragment večje kompozicije), vendar je na tej linija živali nepretrgana (papir, svinčnik, 6,8 × 16 cm, inv. NM 478).

Na razstavi del Janeza in Jurija Šubica v Ljubljani leta 1935 je bila razstavljena še neka skica za sliko »Pred lovom«[9] — perorisba s tušem, 32 × 23 cm, signirana levo spodaj: Jurij Šubic Paris 83. Zadnji znani lastnik je bil direktor Ivan Šubic v Celju, danes pa je njeno nahajališče neznano. Ne vemo ali je šlo za varianto A ali B, po signaturi levo spodaj pa smemo sklepati, da je skica verjetno ustrezala varianti B.

France Mesesnel, biograf bratov Šubicev, omenja, da je poleg slike »Pred lovom«, ki je bila razstavljena v Salonu leta 1883 »pod vtisom kritike nastala še druga verzija, v kateri je naslikan tudi pes in diha vsa slika neko pričakovanje lovskega veselja«[10]. Žal Mesesnel ne navaja vira za ta podatek in tudi ne pove, ali je sliko sam videl ali pa poroča o njej po živi družinski tradiciji. Vse kaže, da je zvedel za zgodbo o kritiku, ki je pogrešal psa in hkrati poznal skice variant, ki smo jih našteli.

Še dvakrat se je Jurij Šubic vrnil k obdelavi priljubljenega motiva. V Domu in svetu VI, l. 1893 je na strani 456/57 objavljena perorisba, ki je zelo podobna sliki iz Niorta. Risba je signirana in datirana: Jurij Šubic Pariz 85. Nahajališče ni znano, morda pa jo je Jurij narisal prav za objavo v reviji[11]. Motivno varianto A z dodatkom psa pa je v letu 1886 objavil tudi Frauenzeitung v Berlinu, s kratkim komentarjem o Jurijevi sliki v pariškem Salonu[12] in z napačnimi podatki o Jurijevi narodnosti.

Po pregledu gradiva lahko povzamemo tole:

Obe sliki, niortsko in ljubljansko, je Jurij Šubic naslikal l. 1883 v Parizu. Edino interieursko skico je slikar izdelal istega leta v Normandiji, a verjetno le kot prostorsko študijo brez misli na prihodnjo sliko lovskega žanra. Prostorsko pozicijo z vrati na desni strani je slikar uporabil pri oljnih skicah in sliki v Ljubljani in na vseh risbah, razen na tisti, ki po merah ustreza sliki v Niortu in skici iz leta 1885. Pes manjka na interieurski skici, na skici ob konceptu pisma, na sliki v Narodni galeriji

---

[9] Janez in Jurij Šubic, katalog razstave v Narodni galeriji, Ljubljana 1937, str. 32.

[10] Fr. Mesesnel, Janez in Jurij Šubic, Ljubljana 1939, str. 214.

[11] Slika »Pred lovom«, ki je danes last Narodne galerije, je objavljena v Dom in svetu VI, 1893, str. 489. V isti reviji na str. 528 pa je sporočilo o perorisbi, objavljeni na str. 456/57, in obvestilo, da je »Ill. Frauenzeitung objavil lesorezni posnetek slike Pred lovom«.

[12] Ljubljanski Zvon VI, Ljubljana 1886, na str. 510 prinaša naslednje obvestilo:

»Jurij Šubic-Hrvat: V Berolinu izhajajoči list »Illustrierte Frauenzeitung« prinaša v svoji štev. 13 z dne 1. julija t. l. podobo Jurij Šubičeve slike, ktero je pred nekaj leti razstavil v pariškem »Salonu« pod imenom »Avant la chasse« in se jako laskavo izraža o nji. Predstavlja nam normandijskega kmeta, ki se odpravlja na lov. Ljubljanski zvon je o svojem času že poročal o ti sliki, ktero je naš slikar izvršil v Normandiji. »Lokalni kolorit in izvrstna poraba svetlobe sta pridobili pozdobi upravičeno priznanje« pravi »Ill. Frauenzeitung« ter pristavlja: »Umetnik Georges Šubic (sprich Šubitsch) je rodom Hrvat in rojak Skarbine, ker se je oče tega tudi porodil v Hrvatski. Oba umetnika sta si slična kar se tiče natančnega opazovanja narave in presenetujoče realistike v efektih svetlobe«.

Na razstavi del Janeza in Jurija Šubica v Ljubljani leta 1935 je bila razstavljena še neka skica za sliko »Pred lovom«[9] — perorisba s tušem, 32 × 23 cm, signirana levo spodaj: Jurij Šubic Paris 83. Zadnji znani lastnik je bil direktor Ivan Šubic v Celju, danes pa je njeno nahajališče neznano. Ne vemo ali je šlo za varianto A ali B, po signaturi levo spodaj pa smemo sklepati, da je skica verjetno ustrezala varianti B.

France Mesesnel, biograf bratov Šubicev, omenja, da je poleg slike »Pred lovom«, ki je bila razstavljena v Salonu leta 1883 »pod vtisom kritike nastala še druga verzija, v kateri je naslikan tudi pes in diha vsa slika neko pričakovanje lovskega veselja«[10]. Žal Mesesnel ne navaja vira za ta podatek in tudi ne pove, ali je sliko sam videl ali pa poroča o njej po živi družinski tradiciji. Vse kaže, da je zvedel za zgodbo o kritiku, ki je pogrešal psa in hkrati poznal skice variant, ki smo jih našteli.

Še dvakrat se je Jurij Šubic vrnil k obdelavi priljubljenega motiva. V Domu in svetu VI, l. 1893 je na strani 456/57 objavljena perorisba, ki je zelo podobna sliki iz Niorta. Risba je signirana in datirana: Jurij Šubic Pariz 85. Nahajališče ni znano, morda pa jo je Jurij narisal prav za objavo v reviji[11]. Motivno varianto A z dodatkom psa pa je v letu 1886 objavil tudi Frauenzeitung v Berlinu, s kratkim komentarjem o Jurijevi sliki v pariškem Salonu[12] in z napačnimi podatki o Jurijevi narodnosti.

Po pregledu gradiva lahko povzamemo tole:

Obe sliki, niortsko in ljubljansko, je Jurij Šubic naslikal l. 1883 v Parizu. Edino interieursko skico je slikar izdelal istega leta v Normandiji, a verjetno le kot prostorsko študijo brez misli na prihodnjo sliko lovskega žanra. Prostorsko pozicijo z vrati na desni strani je slikar uporabil pri oljnih skicah in sliki v Ljubljani in na vseh risbah, razen na tisti, ki po merah ustreza sliki v Niortu in skici iz leta 1885. Pes manjka na interieurski skici, na skici ob konceptu pisma, na sliki v Narodni galeriji

---

[9] Janez in Jurij Šubic, katalog razstave v Narodni galeriji, Ljubljana 1937, str. 32.

[10] Fr. Mesesnel, Janez in Jurij Šubic, Ljubljana 1939, str. 214.

[11] Slika »Pred lovom«, ki je danes last Narodne galerije, je objavljena v Dom in svetu VI, 1893, str. 489. V isti reviji na str. 528 pa je sporočilo o perorisbi, objavljeni na str. 456/57, in obvestilo, da je »Ill. Frauenzeitung objavil lesorezni posnetek slike Pred lovom«.

[12] Ljubljanski Zvon VI, Ljubljana 1886, na str. 510 prinaša naslednje obvestilo:

»Jurij Šubic-Hrvat: V Berolinu izhajajoči list »Illustrierte Frauenzeitung« prinaša v svoji štev. 13 z dne 1. julija t. l. podobo Jurij Šubičeve slike, ktero je pred nekaj leti razstavil v pariškem »Salonu« pod imenom »Avant la chasse« in se jako laskavo izraža o nji. Predstavlja nam normandijskega kmeta, ki se odpravlja na lov. Ljubljanski zvon je o svojem časi že poročal o ti sliki, ktero je naš slikar izvršil v Normandiji. »Lokalni kolorit in izvrstna poraba svetlobe sta pridobili podobi upravičeno priznanje« pravi »Ill. Frauenzeitung«, ter pristavlja: »Umetnik Georges Subic (sprich ...

in celo na skici za sliko v Niortu. Zato pes ne more biti znamenje, ki bi odločalo o primatu niortske slike. Če bi bila ta res starejša, prva varianta, ona v Narodni galeriji pa njena zrcalno obrnjena ponovitev, bi imeli opraviti z motivno redukcijo prve kompozicije. Verjetneje pa se mi zdi, da je Šubic za neznanega naročnika niortske slike prvo kompozicijsko zamisel, varianto A, izpopolnil in hkrati »korigiral« navidez nelogično levičarstvo lovca, ki pa je razumljivo, če upoštevamo, da se je pri prvi sliki lovskega žanra naslonil na prostorsko študijo iz Ouezyja.

Po sporočilu gospe Bily-Brossard je slika v Niortu svetlejša od slike v Narodni galeriji. Slike v originalu ne poznam, vendar če gre za barvno osvetlitev, bi tudi ta govorila v prid prvenstvu ljubljanske slike, saj pri Juriju tudi sicer opažamo osvetljevanje barv, vedno močnejšo vlogo sončne osvetljave. Tak razvoj je logičen in utemeljen. Jurij Šubic je med slovenskimi slikarji prvi premagal dogmo ateljejskega slikarstva, odgovor na vprašanje o razmerju med barvo in svetlobo pa mu je dal Pariz. Že odločitev, da ni odpotoval v Italijo in mu Dunaj ni zadoščal, je dovolj zgovoren dokaz ustvarjalnega nemira, ki je razjedal našega umetnika. Mesesnel je zapisal, da Jurij Šubic ni nikoli postal naturalist vtisa. V krajinah, ki jih je poživil s figuraliko, je res nekoliko epskega, lahno literarno obarvanega naturalizma. V »čistih« krajinah pa je zavestno iskal in ustvarjal slikarsko podobo tega, kar je z občutljivim instrumentom umetniškega opažanja zaznal. Ta spoznanja pa je posredoval ne le z objektivnim znanjem naturalista, ampak z novim raspoloženjskim vtisom. Rešitve na vprašanja, ki si jih je zastavljal, so slike »Sadovnjak«, »Normandijska krajina« in predvsem »Vrtnar«. To pa so tudi umetnine, v katerih je Jurij pretrgal z romantično tradicijo in akademizmom, ki so mu slikarji na Slovenskem dolgo zvesto služili. Temelj tega njegovega prehoda pa je gotovo študij ob sliki »Pred lovom«, kar je sam celo tudi z besedo potrdil.

LES TABLEAUX DE JURIJ ŠUBIC »AVANT LA CHASSE« À LJUBLJANA ET À NIORT EN FRANCE

ANICA CEVC

La peinture la plus connue de Jurij Šubic (1855—1890), premier représentant de la peinture de plein air en Slovénie, est le tableau »Avant la chasse«, que le peintre a exposé en 1883 au Salon de Paris et qui est maintenant la propriété du Musée d'art national à Ljubljana. Jusqu'à ces derniers temps, à côté d'un petit croquis en propriété privée, celui-ci était considéré comme l'unique peinture de ce motif. Cependant, lors de l'exposition de »L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours« au Grand Palais à Paris en 1971, le dr. Boris Lossky a attiré l'attention sur une peinture du même motif au Mu-

sée des Beaux-Arts de Niort. Mme Jeanne Bily-Brossard de Niort a eu l'amabilité de nous envoyer une photo et les données techniques concernant la peinture.

L'article essaie de répondre à la question de savoir laquelle des deux peintures est le premier original et laquelle sa reproduction. Sur la peinture de Ljubljana, la porte avec vue sur le paysage est au côté droit, le chasseur tient le fusil à la main gauche. Par contre, sur la peinture de Niort, la composition spatiale est une image inversée; le chasseur debout devant la porte tient le fusil correctement à la main droite et le genre de chasse est encore complété par un chien, qui est couché devant la chaise. Jurij Šubic a plusieurs fois reproduit les peintures de Ljubljana (variante A) et de Niort (variante B) aussi dans le dessin. Un de ceux-ci est perdu; trois dessins de la variante A, un de la variante B et une étude du chien sont conservés au Cabinet de gravure du Musée national à Ljubljana; un dessin est connu par la publication dans la revue »Dom in svet« (La maison et le monde) et un autre par le journal de Berlin »Illustrierte Frauenzeitung«. Une étude à l'huile de l'intérieur d'une chambre normande est conservée aussi (Musée d'art national). La conclusion des comparaisons est que, dans l'ébauche du genre de chasse, Jurij Šubic s'est appuyé précisément sur l'étude spatiale de la Normandie, et de ce fait il en est venu aussi à la pose incorrecte du chasseur avec le fusil à la main gauche. Dans la reproduction de la peinture pour un commettant inconnu, il a corrigé les incorrections et complété la peinture par le chien. En faveur de la primauté de la peinture de Ljubljana, à côté de l'étude spatiale, parle aussi le croquis conservé sur le brouillon d'une lettre, où est également notée la variante A, tandis que dans le brouillon de la lettre, Jurij Šubic mentionne ses efforts pour capter la lumière solaire sur la peinture. Ainsi, la peinture du Musée d'art national de Ljubljana conserve la primauté temporelle, alors que la peinture de Niort est sa reproduction complétée.

Traduit par V. Jesenik



Sl. 1. Jurij Šubic »Pred lovom« iz leta 1883, last Narodne galerije, Ljubljana, Varijanta A



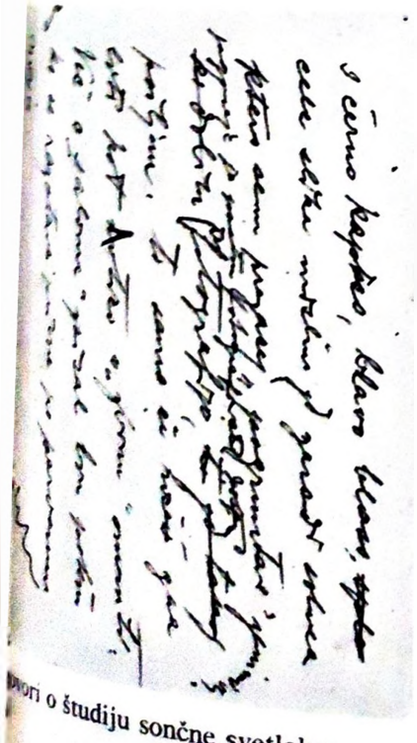
Sl. 2. Jurij Šubic »Pred lovom« iz leta 1883, last Musée des Beaux-Arts, Niort, Francija, Varianta B



Sl. 4. Koncept pisma, v katerem Jurij Šu
ob tekstu skica slike Pred lovom, varia



Sl. 3. Jurij Šubic »Skica za sliko Pred lovom«, last Narodne galerije, Ljubljana
Skico notranjščine je slikar naslikal l. 1883 v Ouezy-ju v Normandiji



...ori o študiju sončne svetlobe;



Sl. 5. Jurij Šubic »Pred lovom«, risba s svinčnikom. Grafični kabinet Narodnega muzeja v Ljubljani, varianta B, predloga za sliko v Niortu



Sl. 6. Jurij Šubic: »Pred lovom«, skica, privatna last, Ljubljana, varianta A

Драгутин Тошић

Коло југословенских ликовних уметника



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Удруживање ликовних уметника већ у XIX веку добија ново обележје и превазилази ниво старих цехова и гилди. Одлучујућу улогу у тој преоријентацији има тежња да се, поред професионалних интереса, уметници сличних погледа и сличних опредељења окупе око одбране својих идеја и свог уметничког програма. Циљ тог новог удруживања био је да штити и једно и друго, и професионални интерес и естетску оријентацију, па су, стога, ницале различите заједнице ликовних уметника — удружења, клубови, групе, јата, кола — са задатком да се боре за уметнички програм групе и за материјалне интересе својих чланова.

И у историји српске уметности постоје многе појаве груписања ликовних уметника[1]. Тако је професионално удруживање ликовних уметника у Србији први пут остварено још 1898. године, када је у Београду основано *Удружење српских уметника за пластичну уметност и музику*[2]. Правилима *Удружења* уређена је унутрашња организација, професионална заштита чланства и унапређивање уметничког живота. Век овог *Удружења* није дуг: недостатак колективног духа, пренаглашен уметнички индивидуализам и непостојање стварних услова за удружени рад чланова утицали су да се оно угаси 1903. године.

Инспирисани великим успехом Прве југословенске уметничке изложбе у Београду 1904. године, у Софији су се 29. децембра састали словеначки, хрватски, бугарски и српски уметници и основали *Савез Ладе*, са четири националне секције. Српска *Лада* окупља у својим редовима већину минхенских ђака и представнике традиционалног уметничког израза, а прву своју самосталну изложбу приређује 1906. године[3]. Од тада она своје деловање са скоро неизмењеном оријента-

[1] P. Vasić, Umetničke grupe u Srbiji, Umjetnost 10, Zagreb 1958, 10.

[2] Љ. Никић, Удружење ликовних уметника у Београду 1919, Каталог Удружења ликовних уметника у Београду, Београд 1969, 125—168.

[3] М. Павловић, Девета изложба Друштва српских уметника Лада, предговор каталогу, Београд 1926. — Р. Петровић, Тридесет година Ладе. Њена историја, њени сликари, њене слике, Политика 5. IV 1933.

цијом наставља између два рата[4], све до наших дана. Исте године кад и *Лада*, оснива се *Југословенска уметничка колонија*, као интегрална југословенска групација без племенске подељености, са циљем да шири југословенску идеју, васпитава народ и уздиже уметност на виши ниво преко изложаба у земљи и на страни. Од многих планова, остварен је само један — Изложба Југословенске уметничке колоније у Народном музеју 1907. године[5]. Као противтежа *Лади*, основано је 1907. године *Српско уметничко удружење* са циљем да морално и материјално подржава своје чланове и споразумно организује излагање њихових радова у земљи и на страни. *Удружење* је одржало једну изложбу 1908. године[6], а последњи пут се појавило 1912. године, на *IV југословенској уметничкој изложби у Београду*.

После првог светског рата, у Београду се наставља са удруживањем уметника. Године 1919. оснива се *Група уметника*[7], састављена од књижевника, сликара и музичара, са циљем да за своја нова осећања и нове назоре нађу и нова средства изражавања. Те исте године створено је и *Удружење ликовних уметника* као професионална сталешка организација. Његова Правила[8] обухватају широк круг задатака, почевши од сталешке заштите уметника до организовања уметничких институција и стварања уметничког савета при министарству. Оснивање овог Удружења имало је значајан утицај на даљи развој уметничког живота у Београду и Србији. Под окупацијом Удружење није радило, али је обновљено 1944. године под именом *Удружење ликовних уметника Србије*. Одвајајући се од Удружења ликовних уметника, једна група створила је 1929. године *Удружење квалификованих ликовних уметника*[9], са циљем да заштити школоване, квалификоване уметнике од дилетаната и несвршених ђака. Председник овог удружења био је Драгомир Глишић, а секретар Васа Поморишац. Без и једне организоване изложбе, Удружење је престало са радом 1932. године, а чланови су се поново прикључили матичном удружењу.

Крајем треће деценије стварају се удружења са изразитом идеолошком и естетском оријентацијом. Уметничку групу *Облик* оснивају

---

[4] П. Васић, Београдска „Лада", Политика 27. IX 1953.

[5] К. Амброзић, Прва југословенска уметничка колонија, Зборник радова Народног музеја I, Београд 1958, 261—286.

[6] М. Ђурчин, Уметничке изложбе, СКГ XXI, Београд 1908, 58—62. — М. Миловановић, Поводом прве изложбе Српског уметничког удружења, Дело XLVIII, Београд 1908, 117.

[7] В. Живојиновић, Акција „Групе уметника", Мисао I, Београд 1919, 317—323. — М. Пијаде, Изложба „Групе уметника", Радничке новине, 7. XII 1919. — Т. Манојловић, Сликарска изложба „Групе уметника", Политика 14. XII 1919.

[8] Љ. Никић, н. д.

[9] Историјски архив Београда, Грађа за историју Београда, К-XIV/10.

1926. године[10] Јован Бијелић, Никола Бешевић, Игњат Јоб, Јарослав Кратина, Перо Палавичини, Михаило Петров, Мате Радмиловић, Иван Радовић, Вељко Станојевић и Марино Тартаља. Као најзначајнија уметничка група између два рата, *Облик* је одиграо истакнуту улогу у борби за модерну уметност и за њен интернационални карактер.

Као антитеза тој западноевропској оријентацији *Облика*, основано је 1927. године Друштво ликовних уметника *Зограф*, са задатком да обнови и реафирмише нашу средњовековну уметност и народну традицију[11]. Чланови ове групе били су Живорад Настасијевић, Васа Поморишац, Илија Коларовић, Сташа Беложански, Радмила Милојковић, Светолик Лукић, Јосип Цар, Здравко Секулић и архитекте Бранислав Којић и Богдан Несторовић. Они су приредили две изложбе, од којих је за њихов програм значајна изложба одржана у Београду 1933. године[12].

Међу многобројним групама ликовних уметника које су стваране између два рата, налази се и једна мало позната али веома занимљива скупина. То је *Коло југословенских ликовних уметника*, које су 10. марта 1930. године основали Михаило Петров, Младен Јосић, Иво Шеремет, Станка и Иван Лучев, Коста Хакман, Борђе Андрејевић-Кун, Лазар Личеноски, Ристо Стијовић, Антон Хутер, Радмила Милојковић и Сташа Беложански. Правилником *Кола*[13] формулисани су циљеви групе и они су најбоље изражени у члану 2. који гласи: „Коло има за циљ:

1.) да здружи све југословенске ликовне уметнике савремена уметничка става и удруженим делањем потпомогне несметани развој уметничке делатности у Домовини, као и њено достојно приказивање и заступање пред иностранством;

2.) да успостави најприсније везе са свима словенским уметничким скупинама сродна става и заједно са њима делује у правцу развијања идеје о братској словенској узајамности;

3.) да се најодлучније бори против спутавања уметности, а за пуну слободу уметничког стварања и изражавања и укидања међугрупних жирирања при заједничким изложбама уметничких скупина у Домовини, имајући за становиште да свака од ових скупина сама сноси пуну моралну одговорност за уметничку висину дела која излаже;

---

[10] Аноним, Изложба слика, скулптура и архитектуре уметничке групе Облик, Предговор каталогу, Београд 15. XII 1929 — 4. I 1930.

[11] Л. Трифуновић, Стара и нова уметност, Зограф 3, Београд 1969, 39—52.

[12] Д. Алексић, Изложба уметничке групе Зограф, Време 21. III 1933.

[13] Архив Михаила Петрова, Правилник Кола југословенских ликовних уметника, 10. III 1930.

4.) да у свакој прилици пружи моралну и материјалну помоћ и заштиту својим члановима, посвећујући нарочиту пажњу заштићавању њихових ауторских права".

Међу овим циљевима *Кола* посебно треба истаћи борбу противу идејног спутавања уметности, за пуну слободу уметничког стварања и изражавања, што већ наговештава социјалну оријентацију, која од тада постаје све актуалнија у круговима уметника. У том проширивању демократских односа треба видети и предлог *Кола* да се укине међугрупно жирирање уз обавезно поштовање становишта да свака група самостално сноси пуну моралну и уметничку одговорност за уметничку висину и вредност дела која излаже. За разлику од многих уметничких група, у Правилнику *Кола* се истиче настојање да се оствари један свесловенски уметнички часопис, који би активно пратио све појаве у развоју савремене уметничке делатности Словена. С друге стране, *Коло* је радило и на одржавању сталешке традиције, преко прослава св. Луке. Према казивању Михаила Петрова чланови су први и једини пут прославили дан свога заштитника 31. октобра 1930. године у кафани код Два јелена у Скадарлији. С тим у вези треба забележити да је *Коло* имало свој округли печат са представом св. Луке, заштитника сликара. Ликовно решење печата дело је Борђа Андрејевића-Куна[14].

Правила *Кола* била су израз времена, прилика и уметничких струјања према којима су и направљена, а идејно примењивана у складу са уметничким карактеристикама и схватањима оснивача и чланова. До оснивања *Кола* његови чланови припадали су раније формираним групама *Облик* и *Зограф*. За време свог постојања *Коло* није одржало ниједну изложбу, а активност је изражавана у редовним састанцима.

Треба поменути и институционалну занимљивост *Кола*. У управу, која нема председника, ушли су Ристо Стијовић и Коста Хакман као чланови Вођства са секретаром Михаилом Петровом и благајником Младеном Јосићем. Вођство има колективни карактер са свим правима, обавезама и задацима да сазива седнице, потписује записнике, одобрава материјалне трошкове и представља *Коло* пред јавношћу.

Мада је живот *Кола* био кратак, а његова активност углавном сведена на редовне састанке чланова, оно у историји удруживања југословенских уметника заузима своје место, јер прокламованим начелима уноси свежину у већ устаљене норме и циљеве удруживања, а самом удружењу као институцији придаје посебан, нов квалитет. Што се тиче првог, *Коло* је по својим циљевима далеко шире него ра-

[14] Печат се чува у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

није поменута удружења. Пансловенски карактер ликовне уметности, прокламован у Правилнику *Кола*, одраз је ширих погледа његових чланова и идеје да смисао удруживања није заштита ових или оних уских интереса групе или националних тенденција у уметности, већ напротив, проширивање видика, веза и комуникација са циљем уздизања и уметничких и људских вредности. Активно развијајући идеје о удруживању, *Коло* је упутило неколико писама уметницима сличних схватања и идејне оријентације у Загребу и Љубљани, позивајући их на сарадњу; шире, пансловенске идеје, међутим, у циљевима *Кола* појављују се захваљујући у првом реду Ђацима са Краковске академије (Хакман, Петров). Такође је значајно да се у Правилнику *Кола* инсистира на пуној слободи уметничког стварања и на борби против идејног и идеолошког спутавања уметности. С обзиром на време у којем *Коло* постоји, овакав став носи у себи елемент револуционарног.

Организациона структура *Кола* такође заслужује пажњу, јер представља новину у односу на устаљене организационе норме сличних удружења. Непостојање „врховне власти" и последњег арбитра у виду председника манифестује тежњу за колективним и демократским одлучивањем и оцењивањем у циљу доношења што потпунијег, објективнијег и свестранијег суда. Са овим је блиско повезан и став изречен у члану 2. тачка 3. Правилника *Кола*, по којем „свака од ових скупина сама сноси пуну моралну одговорност за уметничку висину дела која излаже". *Коло* изражава становиште да међугрупно жирирање повлачи за собом опасност да се уски интереси чланова жирија одразе на оцену уметничке вредности дела, па стога да експонате треба да одабере само удружење и да их препусти широј и објективнијој оцени јавности на самој изложби. Без обзира на то колико је овакав став исправан, у њему постоји нешто што је важније, а то је да се тиме самом удружењу као институцији придаје и већи значај и већа одговорност, што представља нешто ново у односу на стандардна схватања о правима и дужностима удружења.

Прокламоване идеје у Правилнику *Кола* наишле су на отпор осталих удружења. Као илустрација служи преписка *Кола* са *Удружењем квалификованих ликовних уметника*. У писму од 22. III 1930. године[15], упућеном *Удружењу квалификованих ликовних уметника*, Вођство *Кола* истиче да ће се „најодлучније борити противу спутавања уметности, а за слободу уметничког стварања и изражавања, и за укидање међугрупног жирирања при заједничким изложбама уметничких скупина у Домовини, имајући за становиште да свака од ових скупина сама сноси пуну моралну одговорност за уметничку висину дела која излаже, и моли обавештење о ставу *Удружења* према томе станови-

[15] Историјски архив Београда, Грађа за историју Београда, К-XIV/19.

шту, изражавајући готовост да, у случају потребе, делегира своја два члана на заједнички састанак представника уметничких скупина — чланова тога Удружења, састанак који би омогућио детаљнију измену мисли по овој ствари". *Удружење*, међутим, не прихвата становиште *Кола* и писменим актом му одговара да је у вези са његовим писмом одржало седницу на којој је дошло до закључка да се не може сложити са предлогом, јер не постоји разлог за нежирирање радова уметника. „Знамо да сваки уметник има о себи врло добро, а можда и најбоље мишљење — каже се у писму Удружења — и тек кад дође под X зраке једнога жирија, који се, као што је код нас случај, састоји из идеолошки хетерогених чланова, он бива више-мање правилно суђен. И тиме жирирање чини услугу: уметности, групи, па и самом уметнику"[16].

Овакви и слични ставови, дијаметрално супротни идејама *Кола* као удружења, а и материјалне тешкоће са којима се сукобљавало, довели су почетком 1931. године до његовог гашења као институције. Један део чланова — Кун, Личеноски, Хутер и Шеремет — враћају се матичној групи *Облик*. Радмила Милојковић и Сташа Беложански приступају групи *Зограф*.

Значајан и оригиналан пример у историји удруживања ликовних уметника, *Коло* заслужује посебну пажњу[17]. Прожето идејом о југословенском карактеру уметности, рођеном са Првом југословенском уметничком изложбом 1904. године, оно је било њен последњи одјек; својим напредним и демократским циљевима *Коло* је претеча слободе уметничког стварања, које је дошло до изражаја у социјалним концепцијама касније образоване уметничке групе *Живот*.

LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES SERBES »KOLO«

DRAGUTIN TOSIC

Parmi les nombreuses sociétés d'artistes en Serbie, entre les deux guerres, il y en a une qui est peu connue, mais pas moins intéressante pour autant. C'est le *Kolo des artistes yougoslaves*, qu'ont fondé le 10 mars 1931 Mihailo Petrov, Ivo Šeremet, Mladen Josić, Stanka et Ivan Lučev, Kosta Hakman, Radmila Milojković, Đorđe Andrejević-Kun, Lazar Ličenoski, Risto Stijović, Anton Huter et Staša Beložanski. Les fondateurs ont rédigé un statut déterminant l'organisation interne de la société et sa structure concernant les membres, et les principaux buts qu'ils se sont proposé étaient les suivants: le groupe

[16] Историјски архив Београда, Грађа за историју Београда, К-XIV/20.

[17] О Колу види З. Симић-Миловановић, Београд и борбени развој српске уметности новијег доба, Годишњак града Београда VI, 1959, 641. — А. Трифуновић, Српско сликарство 1900—1950, Београд 1973, 464—465.

devait être une association des artistes yougoslaves, de tendances modernes, et il était tenu d'établir des rapports plus étroits avec les autres sociétés d'artistes slaves, de mener une lutte acharnée pour le libre développement de l'art, la suppression des jurys mixtes des différents groupes, au moment des expositions communes, en sorte que chaque groupe soit entièrement responsable de la valeur artistique des oeuvres qu'il expose.

Le caractère yougoslave et panslaviste de l'art, proclamé dans le règlement de *Kolo*, témoigne de la largeur de vues de ses membres, et de l'idée que le sens d'une association n'est pas la protection des intérêts plus ou moins personnels du groupe ou des tendances nationales dans l'art, mais au contraire, un élargissement des horizons, des rapports et des communications, afin de faire ressortir les valeurs humains et artistiques.

La vie de cette société a été courte. Elle s'éteint dès le début de 1931, par suite des difficultés matérielles et de l'incompréhension d'autres sociétés dont les idées et les points de vue étaient diamétralement opposés. Sans avoir organisée une seule exposition, son activité s'était manifestée au cours de réunions régulières et dans les invitations adressées aux artistes de Zagreb et de Ljubljana, pour leur demander leur collaboration. Parmi les idées restées à l'état de projet se trouvait celle de fonder une revue de caractère panslaviste qui suivrait toutes les phénomènes dans le développement de l'activité artistique des Slaves.

Exemple original et significatif dans l'histoire des associations d'artistes, *Kolo* mérite une attention particulière. Imprégné par l'idée du caractère yougoslave de l'art, née avec la Première exposition d'artistes yougoslaves en 1904, elle en est en même temps la dernière répercussion. Par ses buts progressistes et démocratiques, le *Kolo* est un prédécesseur de la liberté de création, qui s'est affirmée dans les conceptions sociales des groupes d'artistes formés plus tard.



Сл. 1. К. Хакман, Аутопортрет, око 1928, уље на платну, 65 × 54 Вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 2. Б. Андрејевић-Кун, Мртва природа, 1930, уље на дрвету, 30 × 37,5

Вл. Нада Андрејевић-Кун, Београд

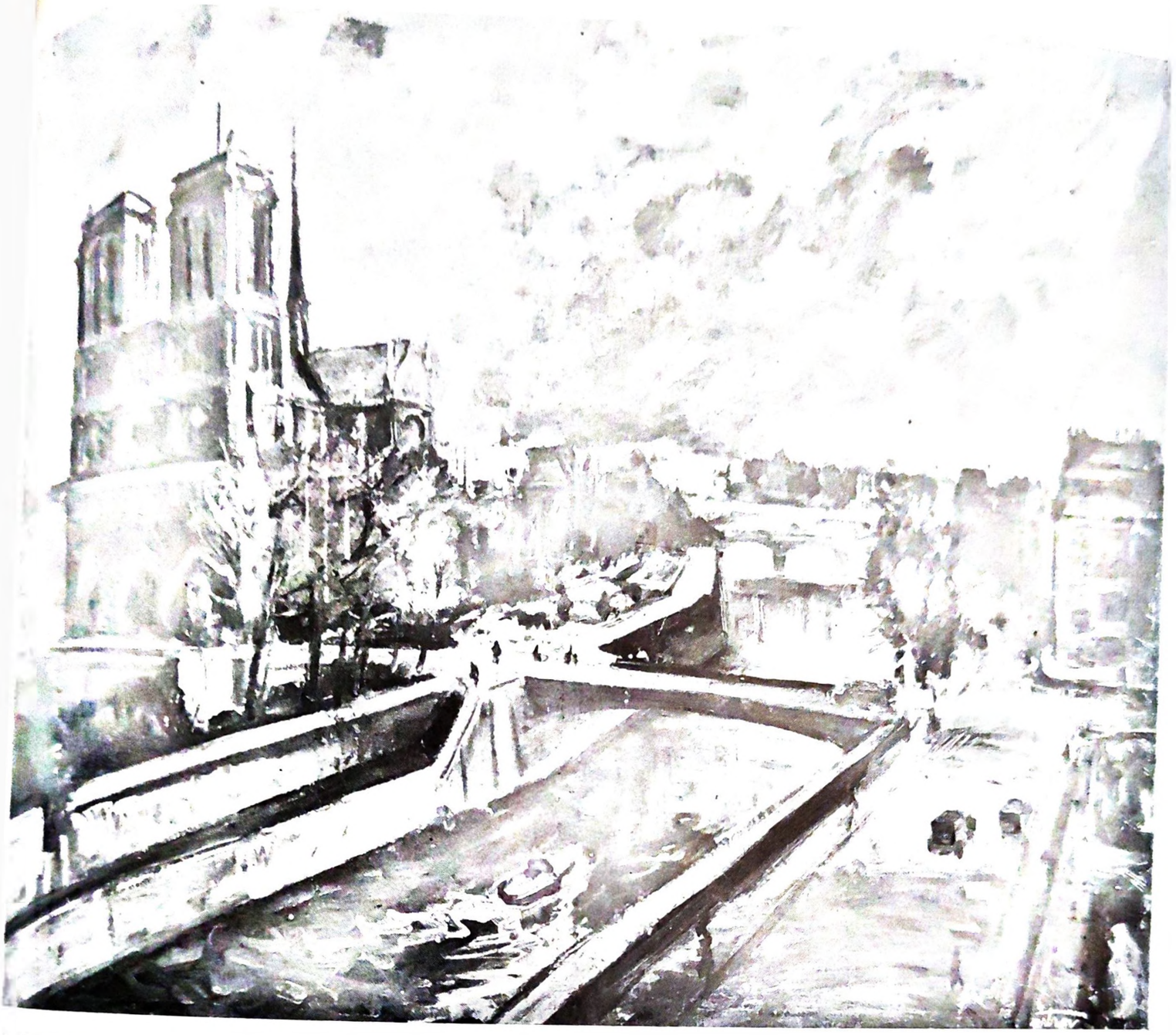


Сл. 3. Р. Стијовић, Одмарање, 1930, бронза

Вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 4. Л. Личеноски, Портрет сликара Тревелијана, 1931, уље на платну, 56 × 36
Вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 5. М. Петров, Нотре-Даме, 1932, уље на платну, 100 × 126,5

Вл. Музеј савремене уметности, Београд



Сл. 6. М. Јосић, Купачице, 1930, уље на шперплочи, 64 × 74,5

Вл. Народни музеј, Београд



Сл. 7. С. Луčев, Мртва природа, око 1930, уље на платну, 45,5 × 54,5

Вл. Народни музеј, Београд



Сл. 8. А. Хутер, Коло, пре 1941, уље на платну, 50 × 61,5

Вл. Музеј савремене уметности, Београд

Marjan Mušič

Plečnik in Beograd



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

»Največja umetnost je edinole sakralna. To je moje prepričanje«[1].

Plečnik

»Žalim, da su iz službenih potreba provincije morali otići u Bosnu na nove službe i bivši gvardijan fr. Bernardin Savić i župnik fr. Arkanđeo Grgić, koji su tako sretni bili, da se na Vas obrate za plan crkve svetog Antuna u Beogradu i da im Vi taj plan dadnete; ali sam sretan i ja, da ću biti neki dionik u izgradnji ove monumentalne crkve, čijoj originalnosti i isticanju religiozne logike, shvaćanja ljepote, te vezanju svete umjetnosti, ljepote i molitve u jedinstven pojam sigurno nema ravna u Jugoslaviji. Kad se odlučivalo o gradnji, ja sam kao provincijal jedan gotov i nasleđen plan za beogradsku crkvu zabacio, a odlučio se na ovaj i ovako odredio. Ali uza sve to glavna čast i zasluga ide onoj dvojici, koje sam gore spomenuo, i Vašoj ljubavi prema svetom Anti i franjevačkom redu!«

Fr. Josip Markušić

(Iz pisma Plečniku z dne 14. VIII 1932).

Iz teh sugestivnih besed veje podoben blagodejen duh, ki ga dobro poznamo iz obdobja italijanske renesanse in baroka, ko so se iz gorečnosti in ustvarjalnega sodelovanja med naročnikom in umetnikom porajala in bila v složnem premagovanju zaprek ostvarjena velika dela. Res je, da sta se oba v pismu omenjena redovnika obrnila na Plečnika, naj tudi on izdela načrt za cerkev, za kar smo jima dolžni hvalo, vendar je bila šele z odločnim Markušićevim posegom odstranjena dilema v prid Plečnikovemu načrtu; nanjo je ostal le spomin, vezan na neprikupno

[1] Iz dopisne knjige Ognjišča akademikov arhitektov.

samostansko stavbo, ki je bila zgrajena še po prvotnem načrtu, medtem ko je cerkev v celoti Plečnikovo delo[2].

Dasi je Plečnikov opus zelo raznoličen, ima vendarle v njem kultna arhitektura svoje posebno, rekli bi lahko, privilegirano mesto. Njen izvor je po eni strani v globoki religioznosti, ki odseva iz vsega njegovega življenja in dela, po drugi strani pa ga je kultna arhitektura takó, kakor arhitekte vseh časov pritegovala zaradi čistih likovnih in prostorskih problemov, pri katerih ni treba streči zgolj utilitarnim nagibom in je tudi sicer prepuščena večja svoboda pri zasnovi in izvedbi. To pa so toliko bolj zapeljivi razlogi za arhitekta, ki je dosegel zenit in se je utrudil ob nenehnem premagovanju vsakdanjih nevšečnosti in kajkrat tudi zlih nasprotovanj. Vendar ne smemo mimo dejstva, da je v Plečnikovem kultni arhitekturi posvečenem delu stalno prisotno iskanje rešitve, ki bi najbolj ustrezala njegovemu religioznemu čustvovanju in ki je v marsičem nakazovalo to, kar se v pokoncilski dobi začenja v smislu reformatorskih teženj vedno bolj uveljavljati.

Kompozicija obstoji iz bogate in raznolične instrumentacije prostorskih in oblikovnih členov, iz cerkve z absido, iz vhodne partije in zvonika, ki jih je Plečnik prelil v edinstveno celoto.

Zasnova cerkve je centralna. Njeno kompozicijsko jedro se predstavi kot valjast enoladijski prostor krožnega tlorisa (rotunda), ki ga v pritličju oživljajo na obeh bočnih straneh po tri globoke polkrožne vdolbine (niše), nad pritličjem pa se zvrsté druga nad drugo dve po oblikovanju in svetlobnih učinkih raznolični galeriji.

Centralni zasnovi je bil Plečnik naklonjen v svoji ljubljanski dobi (od l. 1920 do smrti), pri tem pa še posebej takrat, kadar so se projekti nanašali na cerkvene arhitekture zunaj Slovenije v vzhodnih predelih države, kjer prevladuje, čim globlje segamo proti vzhodu, obilica odličnih centralno zasnovanih cerkva. Med tovrstnimi Plečnikovimi projekti kaže imenovati predvsem projekte za vrhbosensko katedralo sv. Jožefa — Aedes sancti Josephi patriarchae v Sarajevu, za Sv. Antuna v Dolini pri Bos. Gradiški, za Sv. Marijo Anđeosko na Grbavici pri Sarajevu in za cerkev Srca Jezusovega v Osijeku. Redkejši so centralno zasnovani projekti za Slovenijo, kakor n. pr.: projekti za t. i. predmestno cerkev z očitnimi rusko-armenskimi pobudami v silhueti, glavna kapela v Vrtu mrtvih pred Sv. Krištofom v Ljubljani, predvsem pa projekt za Slovenski par-

[2] Pri risanju zelo zahtevnih načrtov in detajlov za cerkveno notranjščino je bila Plečniku v pomoč Gizela Šuklje, dipl. ing. arch. Med graditvijo cerkve pa je vodil in nadziral vse do danes vsa dela na stavbišču in v delavnicah profesor Janez Valentinčič, dipl. ing. arch. Vsa kiparska dela, razen kipa zaščitnika cerkve, ki ga je izdelal Ivan Meštrović, je po Plečnikovih skicah in napotkih izdelal akad. kipar Božo Pengov. Pasarska dela so izvršili Brata Žmuc in Alojzij Pirnat iz Ljubljane. Glavni oltar in oba stranska oltarja je izvršilo kamnoseško podjetje Vodnik—Jankovič iz Ljubljane, cerveni tlak in korno ograjo pa Klesarska zadruga v Beogradu.

lament. Centralizirajoče tendence pa kažejo nešteti projekti pravokotne, kvadratu se približajoče zasnove z vhodom na daljši stranici in oltarjem njemu nasproti (cerkev sv. Mihaela na Barju v Ljubljani, projekt cerkve za Moste v Ljubljani ter eliptično zasnovana cerkev Majke Božje Lurdske v Zagrebu.) Pred tem obdobjem je Plečnik dajal prednost longitudinalni zasnovi. Že kot rimski štipendist se je poglabljal v problem t. i. dolge cerkve, a ob koncu njegove dunajske dobe je tudi v evropskem merilu v marsičem pionirska cerkev sv. Duha v delavskem okraju Dunaja. Sledé ji obe monumentalni cerkveni arhitekturi sv. Frančiška v Ljubljani in Srca Jezusovega v Pragi.

Res je, da je centralna zasnova cerkve, kadar ne gre za izrazito grobno ali družinsko cerkev, v funkcionalnem oziru bolj ali manj pomanjkljiva, a je zato glede enovitosti prostorskega učinka idealna in je zategadelj tudi v raznih stilnih obdobjih pritegovala arhitekte. V smislu sodobnih prizadevanj po demokratizaciji obredja, ki jim služi za zgled starokrščanska molilnica, bodisi v zasnovi bazilike ali rotunde — tem prizadevanjem je bil Plečnik ves čas naklonjen — ima zasnova rotunde to prednost, da intimizira množtvo vernikov, da jih med seboj poveže in da se čutijo kot člani velike z istim verskim duhom prežete družine.

Navidezne pomanjkljivosti funkcionalne rešitve je Plečnik odpravil z njemu lastno bliskavo invencijo s tem, da je osrčje kompozicije, to je cerkev v ožjem pomenu besede, dopolnil s podolžno kompozicijsko osjo. Nanjo se na zahodni strani navezuje vhodna partija s stebriščno lopo in preddverjem, na vzhodni strani pa kot zaključek pogledov močno poudarjeni glavni oltar s skoro tri metre visokim Meštrovićevim kipom cerkvenega zaščitnika. S tem pa cerkveni prostor ni bil motivično oslabljen, ampak je v soočenju s podolžno kompozicijsko osjo postal še bolj bogat in gibek. Z galerijama sta se na svojski način uveljavili spodnja in zgornja cerkev, kar pomeni obogatitev obredne uporabnosti, posebno ob proščenjih in drugih množičnih verskih manifestacijah. Globoke polkrožne vdolbine v pritličnem masivu zida ne omogočajo le idealne namestitve oltarjev in spovednic, ampak z videzom prvobitnosti, ki spominja na zaklone v pečinah, ter s pritajeno osvetljitvijo in z zatišjem, ki ga nudi odmaknjenost od glavne kompozicijske osi, poglabljajo religiozna čustva vernikov. Sploh sta spodbudnika za razpoloženja višje vrste poleg same kompozicijske zasnove tankočutno odtehtana osvetlitev ter dobro premišljen izbor materialov in struktur. Glavni in tudi edini vir svetlobe je neposredno pod ravnim železobetonskim stropom v obsegu vrhnje galerije. Skozi ogrlico velikih pravokotnih oken lije svetloba v cerkveni prostor, a se na robu galerije lomi; posledica tega je bolj ali manj razpršena svetloba v območju pritličja. Resnobnost in tajinstvenost še bolj poglabljata temačen marmorni tlak in nezakrita opečna struktura zidu,

ki jo v tektonskem smislu oživljajo pasovi površinsko obdelanega betona, sloki marmorni stebri in balustri. V navzkrižju s temi, iz gradbenih materialov izhajajočimi strukturami, se toliko bolj uveljavljajo z nepopisno bogatimi učinki bleščeče pozlate verskih simbolov in svetil ob zamolklih tonih tombaka. Tu, v evklidovsko čvrstih telesih, v zamamnih strukturah, v pretanjeni profilaciji pa v trpkem izrazu klasičnih in samorastnih oblik, zaznavamo Plečnikov genij.

Tesno ob polkrožnem presbiteriju se dviga v višino dvainpetdesetih metrov valjasti sloki zvonik, ki je na vrhu zaključen z odprto, prostrano teraso, odkoder se odpira vsenaokrog pogled na Beograd in njegovo okolje.

Neposredno pod razgledno teraso je etaža z zvonovi, ki daje s transparentno arhitekturo izmeničnih opečnih slopov in slokih, marmornih stebrov lahkoten videz. Položaj zvonika tesno ob presbiteriju je liturgično osnovan na kristocentrični ideji, v celotni kompoziciji pa, kakor se razkazuje navzven, v njen zunanji prostor, dominantno poudari in obenem tudi konča v silnem crescendu izraženo kipenje cilindričnih stavbnih masivov v višino.

Beograjska cerkev zavzema v Plečnikovem delu posebno mesto. V nji je namreč predstavljena njegova edina monumentalna, centralno zasnovana arhitektura in obenem tudi edino ostvarjeno delo na našem balkanskem jugu. Zdi se, kakor da je s tem delom poravnal svoj dolg iz leta 1913, ko mu je bilo po Meštrovićevi pobudi in soglasnosti takratne merodajne jugoslovanske javnosti zaupano vodstveno mesto v izgraditvi jugoslovanske kulture. Ni naključje, da sta se v tem delu prvič in zadnjič, seveda v svojevrstnih okoliščinah, srečala oba pobratima iz mladih, razboritih let potem, ko je čas s svojim vejanjem očistil kleno zrno plev in je katarzi sledila plemenita odpoved.

Meštrovič je izdelal kip zaščitnika beograjske cerkve leta 1955, daleč stran od domovine; izdelal ga je na pobudo takratnega gvardijana fra dr. Edvarda Žilića. Kip Plečniku ni bil všeč in resnično, če hočemo biti pravični, mu moramo pritrditi. Ta kip, ki je eden iz plejade kipov iz kiparjevega zadnjega obdobja, zdaleč nima več tistih sugestivnih kiparskih odlik, ki so bile značilne za »ženijalnega kiparja Dalmatinca Meštrovića, moža velikega duha in preoranega srca«[3]. Resnici na ljubo pa moramo tudi izdati skrivnost, da je Plečnik odklanjal sodelovanje s čistokrvnimi kiparji, tako tudi in predvsem z Meštrovićem; kadar je bila odločitev prepuščena njemu, je k sodelovanju pritegoval le takšne kiparje, ki so se povsem podredili njegovim z risbo in kajkrat tudi z modelom ponazorjenim smernicam.

[3] Takó je Meštrovića predstavil Plečnik v pismu bratu Andreju (Gl. Plečnik i Beograd, v Zborniku za likovne umetnosti 6).

Drugače pa je o Plečniku in njegovem delu sodil Meštrović. V pismu z dne 17. VII 1933 Plečniku je fra Markušić zapisal tudi tole:

»... Piso mi je Meštrović prije neg je još vidio crkvu, da je to već sretno, što je Vaš plan, jer veli, ako i ne uspije posve (što se i umjetniku može dogoditi), bolja će biti nego da smo ikome drugome dali ...«

A potem, ko si je Meštrović ogledal cerkev, je v pismu z dne 8. X 1934 Plečniku fra Markušić zapisal tole:

»... Veli mi zagrebački gvardijan iz Vrabića ulice, kako mu je Meštrović reko, da je beogradska crkva Sv. Ante pravi »bijou« i da ni on ne bi znao takovu napraviti, jer da nema onoga u duši, što treba za crkvu ...«

Omenjeno je že bilo, kako važna vloga je pripadla pokojnemu gvardijanu fra Markušiću v zvezi s Plečnikovo beograjsko cerkvijo. Ker gre resnično za izjemno ustvarjalno sodelovanje med naročnikom in umetnikom in ker je v Markušiću predstavljena osebnost, ki je tudi že sama po sebi dovolj zanimiva, da jo pobliže spoznamo, navajam iz zajetne korespondence nekaj drobcev, ki ne bodo le osvetlili njun spodbuden dialog, ampak v marsičem odprli tudi pogled v ustvarjalni proces.

Med korespondenco v Plečnikovi zapuščini so posebno dragocena poleg pisem Alice Masarykove, arhitekta O. Rothmayerja, p. Willibrorda Verkadeja in Ivana Meštrovića tudi pisma (nad 300) fra Markušića. Ko bodo dosegljiva tudi Plečnikova pisma Markušiću, bo njun dialog v tolikšni meri zanimiv in tudi dragocen, da bo nedvomno spodbudil posebno študijo, ker ne gre le za dva soglasna in dopolnjujoča se duhova, ampak je za Markušića kar mogoče trditi, da je imel prirojeno nagnjenje za arhitekturo; to je sicer kasneje zakrnelo, a se je znova prebudilo in okrepilo v dolgoletnem, neprekinjenem stiku s Plečnikom.

»Pesnik, pisatelj, narodni delavec in že drugič vodja province«[4] Fra Josip Markušić (krstno ime Stjepan) je bil rojen 23. I 1880 v Kotor Varošu (banjaluška škofija) in je umrl v Jajcu 26. II 1968. leta. Od leta 1931 do 1940 je bil gvardijan in župnik pri Sv. Antonu v Beogradu in v ta čas sodi zelo intenzivna korespondenca, ki pa ni povsem prestala vse do Plečnikove smrti leta 1957. Iz nje je izbranih nekaj drobcev, ki vsaj rahlo osvetlé njegov duhovni profil, odnos do Plečnika in razmišljanje o arhitekturi. Ti drobci so navedeni v časovnem razporedu, neoziraje se na tematiko:

[4] Takó je označil Markušića v pismu Plečniku z dne 19. I. 1950 dr. Ratislav Drijić, profesor frančiškanske gimnazije na Visokem.

»... Bio sam u Rimu, Beču, Pešti, u Pragu (i u Jugoslaviji) ali nisam vidio ovako lipeje crkve, kao što je naša, ili barem meni nijedna od onih, koje sam vidio, nije ovako dopala, te mislim, da joj nema ravne do Svete Sofije, koje nisam vidio, ali sam ju proučavao u knjigama. Vido sam urešenih i bogatih crkava, kojima naša ni slična biti neće, ali sam u njima zagledavao slikariju, kipove, mozaik i slične stvari, nikada formu. Nu ja se još nikada nisam divio zlatnom lancu od dvije kile težine na vratu kakva gazde. Tkogod uniđe u našu crkvu, prvo je da pogleda na prozore k nebu, dok u drugim crkvama u prozore uopće nisam pogledo, ako nije bio od mozaika, naročite izvedbe. Tko pogleda Sv. Pavla u Rimu, sigurno će spominjati tri reda stupova od oniksa. Nu da je ona od pećenoga siromašnog panonskog blata, kao sva naša, šta bi imo vidjeti! Vi svojom umjetnošću prkosite materiji ...«

»... Piso mi je Meštrović prije neg je još vidio crkvu, da je to već sretno, što je Vaš plan, jer, veli, ako i ne uspije posve (što se i umjetniku može dogoditi), bolja će biti nego da smo ikome drugome dali. Tako ja mislim o crkvi, a koliko vidim, i drugi mnogi. Bez sumnje je ona najveća graditeljska umjetnina u državi, pa ću ja stoga i osobitu pažnju posvetiti izvedbi detalja ...« (7. VII. 1933)

»... Dne 17. ovoga mjeseca rekli smo svetu misu za Vaše zdravlje i dugi život, jer Vas smatramo najvećim dobročiniteljem crkve. Da Vas Bog u svemu blagoslovi ! ...« (23. XI. 1933)

»... Jučer sam primio u paketiću bakreni klin, o čemu Vas sa zahvalnošću obavješćujem! Sigurno ga nema, i nije nikada bilo, arhitekta, koji toliko tetoži i pazi svoju umjetninu, kao Vi beogradsku crkvu ! ...« (14. XII. 1933)

»... Mi nikako ne možemo, kako si ja moguće i utvaram, napraviti svega u crkvi, dok se Vi ne nađete u našem samostanu nekoliko dana, da vidite crkvu pri zapadu sunca i u noći na mjesečini! Osobito je interesantno mjesečevo svijetlo sa refleksom bijelih pasova. Kad bi bilo u Beogradu i graditelja, osim inžinjira, trebalo doći gledati crkvu ne samo dani, nego i u noći, jer je pravljena u harmoniji sa suncem, mjesecom i oblacima (da jedno drugom ne smeta, već da bratski pomogne) ...« (6. VII. 1934)

»... Nakon primitka današnje pošiljke, generalnog plana za unutrašnjost, ja se ustručujem da Vam pišem. Mislio sam da ste samo ar-

hitekt a mogli ste isto tako slikar biti, i kipar, kao što ste ovo. Zaista take lijepote nigdje dosada nisam vidio, ne znam je li i drugi . . .« (10. III. 1936)

». . . Uvijek sam sretan, što sam Vas upozno, i po Vama naučio prosuđivati oblik, što je vrlo važno, jer je to za svećenika molitva . . .« (8. XI. 1936)

». . . Vi ste me toliko zaokupili svojom umjetnošću, da ja sada živim samo u Vašoj formi, u smislu ovom, da mi je to životno veselje. S tim ću veseljem i umrijeti — bogat i zdrav . . .« (9. XII. 1936)

Markušić o sebi:

». . . Nemojte se ljutiti na mene, što sam ovaki! Malo neuk, malo Bošnjak, malo fratar! . . .«
». . . Primite moj veseli pozdrav! Meni ništa ne fali, nego da dođem k Vama na jedan kozarček, kraj najugodnijeg razgovora! . . .«[5]

». . . Bio sam već provincijalom 1928—1931, onda sam otišo u Beograd: 1931—1940. Bilo je i jedno i drugo teret, nu sad je ovo trnova kruna . . .«
». . . Biram sam svoj put za provincijala 22. VI. u otsutnosti, te sam bez milosti morao u Sarajevo da preuzmem dužnost 23. VI. Sad sam tu . . .« Iz razbolelega srca se mu izvije krik: ». . . Oh, što nisam Vaš đak u arhitekturi ! . . .« (3. XII. 1947)

Fra Markušić je napisal razpravo »Za našu arhitekturu (Građevne malenkosti — velike stvari)«. Ko jo prebiramo, se nehoté spomnimo traktata o arhitekturi L. B. Albertija. Markušićev prijatelj in prav takó kot on, oboževalec Plečnikov, trogirski estet in umetnostni zgodovinar dr. Ivo Delalle, mu je prigovarjal, da jo objavi v knjižni obliki, ker da je lepa in smislena. Iz te razprave, ki je sistematično zasnovana in tekoče pisana, zaobjemajoča v enaki meri podrobnosti in široke, kar regionalne razsežnosti, povzemamo za zgled tole:

». . . U crkveno graditeljstvo pribrajam i naše kuće, župske stanove i samostane, sav namještaj i opremu, ali i okolicu . . .«
». . . Što sve pada na arhitekta?! Arhitekt nije svršio posla, kad je

[5] Že na smrt bolni Plečnikov nečak in univerzalni dedič njegove skromne materialne pa nepopisno dragocene duhovne zapuščine profesor Karl Matkovič se je živo spominjal, kako sta prijatelja »tam, pri Mariji pred kuhinjo prižgala rdečo lučko in sanjala«.

dao općenit plan: projektiro zidove, obilježio prostore, i samo označio pojedinosti —, treba i detaljizirati mnoge stvari! Nekad moguće i na samim zidovima odrediti način rada: kako i čime, što bi međutim najbolje bilo i uvijek trebalo?! Nadalje treba za crkvu da posebno planira: oltare, izpovedaonice, propovjedaonicu, kamenice za sv. vodu, u župskim crkvama i krstionicu — i ujedno da im u planu mjesta dadne! K tome treba detaljizirati vrata i prozore, te predmisao dadne za slikanje crkve, naputak za raspored dvorišta, i ovome slično! Nu što je ovdje rečeno za crkvu, vrijedit će kao podsjetnik i za naše kuće: župske stanove i samostane, u njihovim pojedinostima . . .«

Svoje poslednje pismo — pisal ga je v tihoti samostanske celice v Jajcu na pragu Plečnikove smrti — je končal v plemeniti resignaciji:

». . . O sebi Vas imam izvjestiti, mimo svojih svećeničkih dužnosti da se još bavim cijepljenjem ruža . . .«

O Plečnikovi beograjski cerkvi zasluži posebno pozornost sestavek akademika Aleksandra Deroka v »Srpskom književnom glasniku« iz leta 1932 pod naslovom »Prvi monumentalni hram u Beogradu«. Njegova opažanja so zanimiva in lahko mu pritrdimo, ko pravi:

»Bez obzira na to kojoj veroispovesti pripada, Beograd uopšte do danas nije imao postojeće monumentalne crkve . . . Međutim gotovo neopaženo, nikla je na Smederevskom đermu jedna nova bogomolja koja svakako spada u monumentalne građevine u punom smislu reči. To je franjevačka crkva sv. Antonija koju je projektovao ljubljanski arhitekta profesor Plečnik . . .«

Ko ugotovi, da je z osnovno obliko rotunde našel stik z domačim izročilom, je vendar vse drugo svobodno interpretiral. Za estetiko in sugestivnost vtisa je dobil pobude v starokrščanski arhitekturi in sakralnem srednjem veku, a je z uporabo armiranobetonskih konstrukcij opustil nekatere konstrukcijske in oblikovne značilnosti (obok in arkado) ter je s tem oslabil jasnost in logičnost starokrščanskega vzora, obenem pa mu kljub temu ni uspelo, da bi bila zgradba povsem moderna, ker je le obdelava nova, a je razpored ostal starinski . . . Pri vsem tem prepletanju starega z novim, je škoda, ker ni veliki ljubljanski arhitekt obenem s staro konstrukcijo žrtvoval tudi staro estetiko, saj pa je Plečnik takšnemu problemu zagotovo dorastel. Pisec konča z ugotovitvijo, da ima zgradba kljub temu obe osnovni kvaliteti, ki ji zagotavljata monumentalnost: im-

pozantnost zunanje silhuete, ki je bila dosežena z zgoščenim, velikopoteznim in umirjenim modeliranjem preproste nečlenjene mase, ter enoviti notranji prostor, ki ga oblikuje skladen, prostoren, pregleden in dobro osvetljen volumen.

Plečnikove arhitekture ni mogoče brez pridržkov razglasiti za moderno, vsaj v pretežni meri ne tiste po njegovi dunajski dobi. Ob Plečnikovi smrti lahko imenujemo moderne le tiste smeri, ki so takrat bistveno določale ustvarjanje: v arhitekturi konstruktivistično-funkcionalistična smer, v slikarstvu in kiparstvu pa abstraktna (absolutna) umetnost in surrealizem. Od smeri, ki so veljale ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja za moderne, je tisto, ker je bilo v njih vitalnega, prešlo v sedanjo »moderno« umetnost[6].

Po strogih kriterijih razvoja arhitekture se Plečnikova arhitektura vključuje v širši pojem eklekticizma, a je Plečnikov »eklekticizem« v primerjavi z eklekticizmom njegovih predhodnikov in sodobnikov izraz močne in tudi izvirne umetniške potence ter je kljub pobudam s strani historičnih zgledov Plečnikova arhitektura pretežno antihistorična in zato tudi antiklasična.

Tega se je zavedel tudi A. Deroko, ko pravi, kako nenavadno učinkuje ta mešanica modernega s starinskim; dovolj je, da pogledamo armiranobetonsko vez, ki prebija oltarni prostor[7].

In prav to prepletanje modernega s prepesnjenim starim je značilno za Plečnikove arhitekturne umetnine; tak odličen primerek pa je tudi njegova cerkev v Beogradu.

Še dva projekta sta, ki ju je bil Plečnik namenil za Beograd: med obema vojnana projekt za vilo dvornega lovca ing. Dimnika in po osvoboditvi projekt za zgradbo glavnega generalnega štaba JLA.

---

[6] Gl. Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst. Rohwolt — Hamburg 1955.

[7] To je opazil, seveda v povsem drugačnih okoliščinah in ne brez sovražne zlonamernosti celó fašistični minister za kulturo Bottai, ko ga je moral po službeni dolžnosti takratni konservator dr. France Mesesnel seznaniti s perečimi problemi konservatorske službe. Ko sta obstala pred Plečnikovo univerzitetno knjižnico in je Bottai uprl pogled na sloki, zelo nenavadno, a silno domiselno, zato pa tudi antiklasično oblikovani jonski steber v obsegu čitalnice, je z gnusom dejal: »Che brutta colona!« (Po ustnem izročilu pok. dr. Franceta Mesesnela).

PLEČNIK'S WERK IN BEOGRAD

MARJAN MUSIC

Die einzige in Beograd realisierte Schöpfung des slowenischen Architekten J. Plečnik ist die dem hl. Anton von Padua geweihte Kirche. Sie wurde im Auftrag des Franziskaner Provinzials von Bosnien für die Bedürfnisse des gleichnamigen Minoritenklosters, anlässlich der 700-jährigen Gedächtnisfeier des Patrons (gestorben 1232), im Jahre 1932 erbaut, aber erst im Jahre 1962 eingeweiht, nachdem alle Arbeiten, nach mehrmaligem Stillstand, vollkommen beendet waren.

Obwohl Plečnik's Opus der jeweiligen Bestimmung gemäss durchaus verschieden geartet ist, nimmt die sakrale Architektur darin doch einen besonderen, man möchte fast sagen: privilegierten Platz ein. Dies ist, einerseits, in der tiefen Religiosität verwurzelt, welche uns aus seinem gesamten Leben und Werk entgegenstrahlt, andererseits aber hat ihn die sakrale Architektur, desgleichen wie die Baumeister aller Zeiten, schon wegen der reinen bildnerischen und raumgestaltenden Probleme stark angezogen.

Die Komposition dieser Kirche erscheint als eine reiche Instrumentierung der räumlichen und formalen Bestandteile: Kirchenschiff mit Apsis, Eingangspartie und Glockenturm, welche Plečnik in eine einheitliche Ganzheit verschmolzen hat.

Die Konzeption der Kirche ist zentral aufgefasst. Der Kern der Komposition erweist sich als runder einschiffiger Raum von kreisförmigem Grundriss (Rotunde), den an beiden Flanken, ebenerdig, je drei tiefe halbkreisförmige Wandnischen beleben, während sich oberhalb der ebenerdigen Zone zwei übereinanderliegende — der Form und Lichtwirkung nach verschieden gestaltete — Galerien befinden.

Anhänger einer zentralen Konzeption war Plečnik während seiner Arbeitsepoche in Ljubljana (vom Jahre 1920 bis zu seinem Tode), besonders insofern die Projekte die Kirchenarchitektur ausserhalb Slowenien, in den östlichen Landesteilen betrafen, wo eine Fülle hervorragender zentral konzipierten Kirchenbauten vorherrscht. Früher hatte Plečnik longitudinale Grundrisse bevorzugt. Als Stipendist in Rom vertiefte er sich in das Problem der sogenannten »Langkirche«, und zu Ende seiner Wiener Arbeitsepoche ist — auch nach europäischem Masstab — die Kirche des hl. Geistes zu Wien in mancher Beziehung eine Pionierleistung. Ihr folgen die beiden monumentalbauten der Franziskanerkirche in Ljubljana und der Herz Jesu-Kirche in Prag.

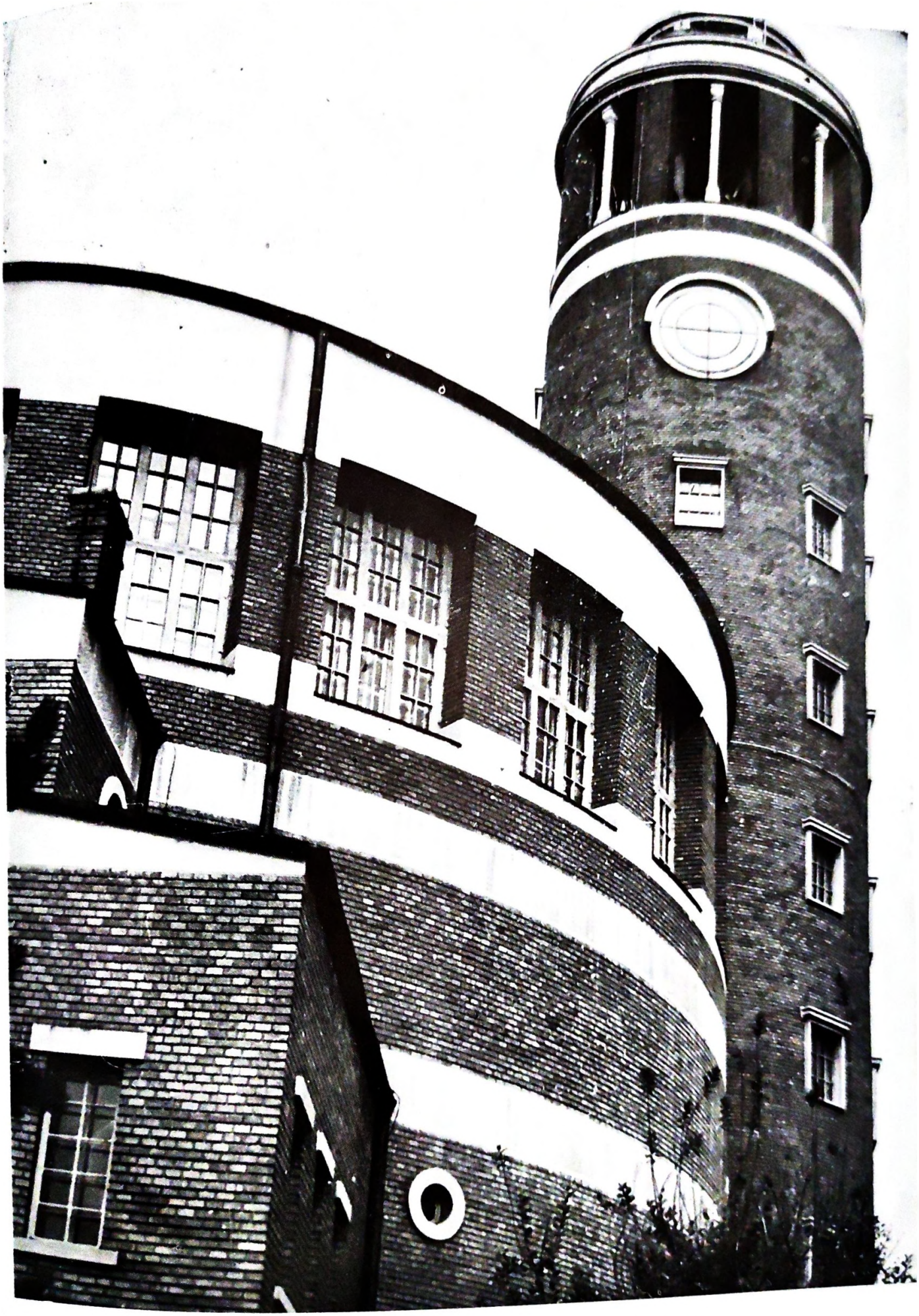
Obwohl das zentrale Konzept, wenn es sich nicht um exklusive Grab- oder Kollegialkirchen handelt, in funktioneller Hinsicht mehr oder weniger mangelhaft erscheint, ist es dafür inbezug auf die Einheitlichkeit der räumlichen Wirkung ideal, und hat daher auch in den verschiedenen Stilepochen so manche Baumeister angezogen.

Die scheinbare Mangelhaftigkeit einer solchen Lösung hat Plečnik mit der ihm eigenen glänzenden Erfindungskraft dadurch beseitigt, dass er den Kern der Komposition, das heisst die Kirche im engeren Sinne des Wortes, mit einer Längsachse ergänzte. An den eigentlichen Kirchenraum lehnt sich, auf der Westseite, die Eingangspartie mit dem Säulengang und der Vorhalle, während sich auf der Ostseite, als Abschluss des Ausblickes, der stark akzentuierte Hauptaltar mit der fast drei Meter hohen Figur des Kirchenpatrons — ein Werk des Bildhauers I. Meštrović — erhebt. Als Anregung zu einer

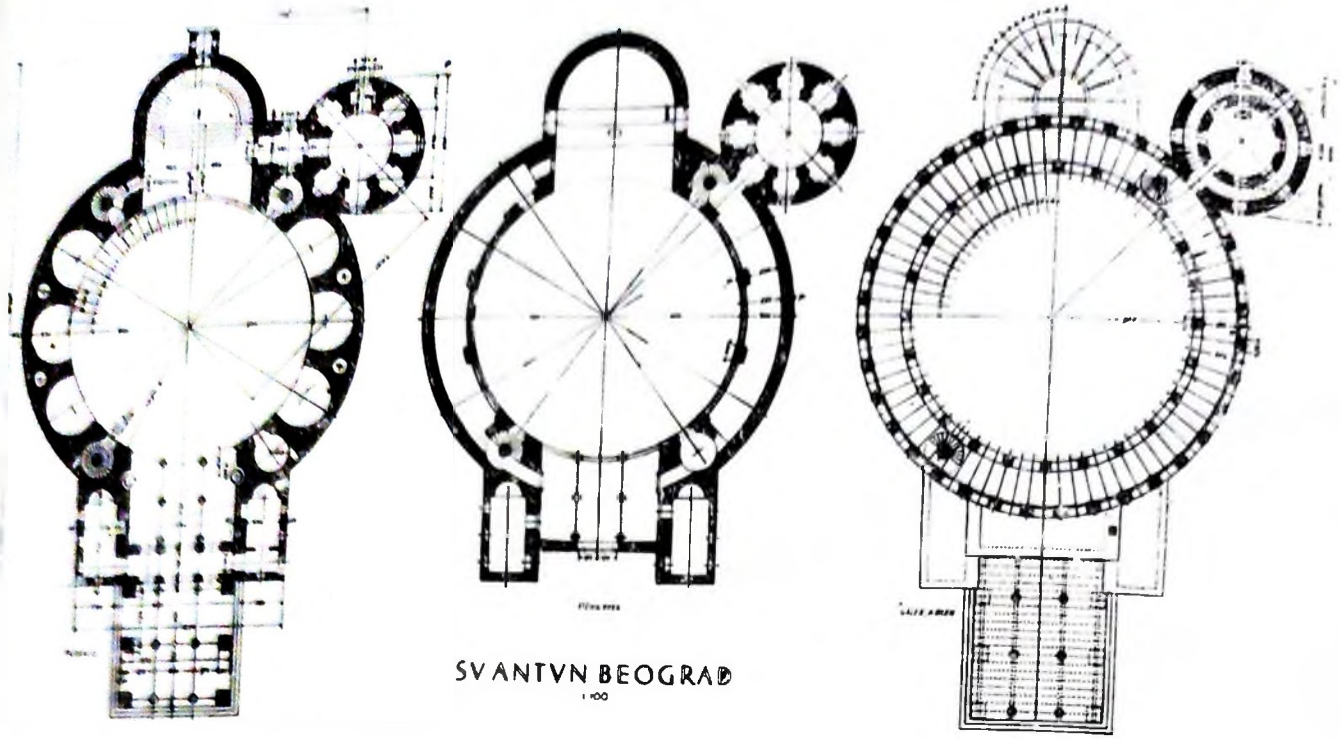
erhabenen Gemütsstimmung wirken, neben der Grundidee der Komposition selbst, die subtil erwogene Beleuchtung und die wohl überlegte Auswahl des Baumaterials und dessen Anordnung. Das Ernste und Geheimnisvolle wird durch den dunklen Marmorboden und die unbedeckte Ziegelstruktur der Wände — welche im tektonischen Sinne Zonen von oberflächig bearbeiteten Beton beleben — noch mehr vertieft. Im Gegensatz zu den, aus dem Baumaterial hervorgegangenen Strukturen, kommen die glänzenden Vergoldungen der religiösen Symbole und der Leuchter von unbeschreiblich reicher Wirkung, sich von den gedämpften Tönen der Wandung abhebend, noch stärker zur Geltung. Hier, in der euklidisch festen Gliederung, in dem bezaubernden Gefüge, in der feinen Profilierung, sowie im herben Ausdruck der klassisch orientierten doch eigenwüchsigen Formen erkennen wir Plečnik's Genie.

Ganz dicht an das halbkreisförmige Presbyterium angelehnt, ragt der 52 Meter hohe, runde, schlanke Glockenturm empor, den oben eine offene, geräumige Terrasse abschliesst. Unmittelbar unter derselben ist das Stockwerk mit den Glocken, was mit der transparenten Architektur von wechselweisen Ziegelpfeilern und schlanken Marmorsäulen einen Gesamteindruck von Leichtigkeit hervorruft. Die Lage des Glockenturms dicht am Presbyterium ist liturgisch auf der Christus-zentrischen Idee begründet, in der Gesamtkomposition aber, wie dies klar ersichtlich ist, betont sie dominant und beschliesst gleichzeitig das im starken Crescendo ausgedrückte Aufwallen der zylindrischen Baumassen in die Höhe.

Den strengen Kriterien der Entwicklung der Architektur gemäss fügt sich Plečnik's Bauweise in den weiteren Begriff des Eklektizismus, doch ist sein »Eklektizismus«, im Vergleich zu demjenigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen, Ausdruck einer mächtigen und ursprünglichen künstlerischen Potenz, und so ist seine Baukunst, trotz historischen Anregungen, überwiegend antihistorisch und daher auch antiklassisch.



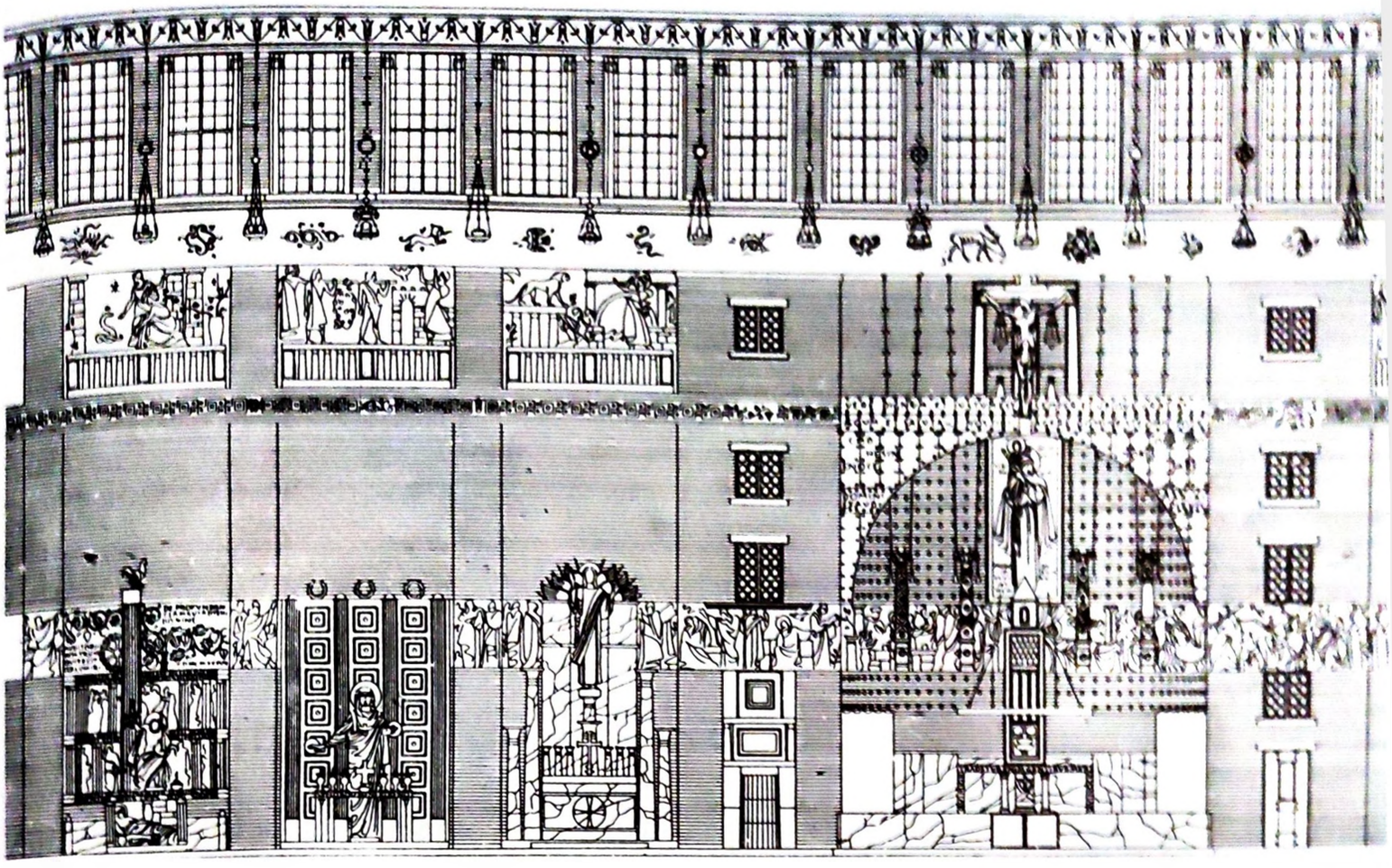
Sl. 1. Sv. Anton, stopnjevanje in artikulacija glavnih kompozicijskih členov



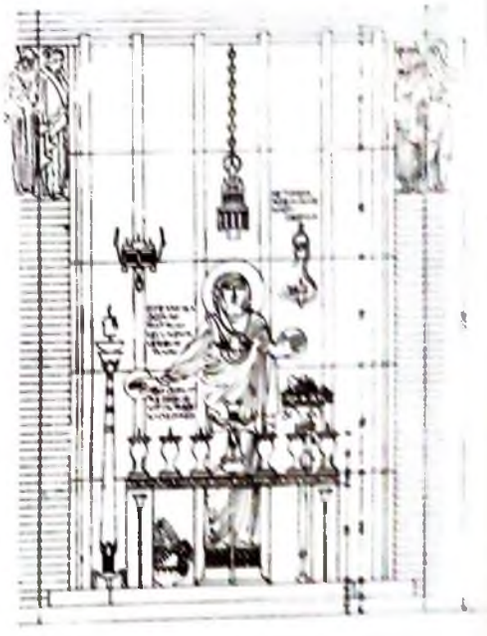
Sl. 2. Sv. Anton, trije značilni tlorisi

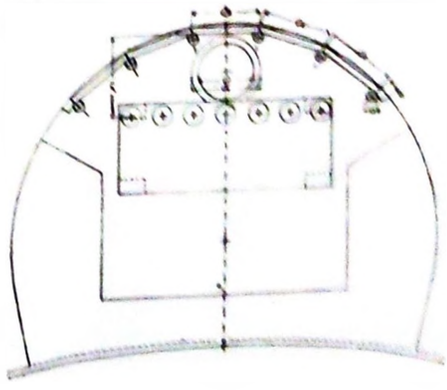


Sl. 3. Sv. Anton, plastika in struktura



Sl. 4. Sv. Anton, načrt za cerkveno notranjščino





Sl. 5. Sv. Anton, načrt Marijinega oltarja v zidni vdolbini



Sl. 6. Sv. Anton, pogled proti vhodu in pevskemu koru



Sl. 7. Sv. Anton, pogled na obe galeriji

Светозар Радојчић

Уз вест о смрти Франца Стелеа



МАТИЦА СРПСКА

9 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 9
1973

Љубљана 10. августа. У Љубљани је данас у 87. години преминуо најистакнутији југословенски и словеначки историчар уметности, академик професор др Фуанце Стеле.

Франце Стеле био је 40 година присутан у мом животу. Памтим га из времена мојих гимназијских дана. Био је четири године млађи од мога оца, припадао је генерацији бечких студената који су слушали чувене професоре. У свим његовим сећањима увек се поносио како је био Ђак Макса Дворжака. За нас, који смо почињали, увек су ти Дворжакови Ђаци били некако загонетно разнолики, неки су личили на књижевнике, неки на историчаре, чак на специјалисте за помоћне историјске науке. У годинама док је мондени Исидор Цанкар скупљао на часовима интелектуалну елиту мале Љубљане, Стеле је скоро непримећен радио у великој, тамној соби Рудолфинума, окружен картонима, неким старинским фотографијама и плановима, ћутљив, са дактилографкињом којој никада нисмо чули глас; увек нас је нагонио да будемо кратки. У суседним собама галамио је Нико Жупанић, један од отаца Југославије; он је у то чврсто веровао, па је свакога ко наиђе засипао својом речитошћу.

Први пут слушао сам Стелеа у историјском семинару Љубљанског универзитета, био сам негде у другом семестру; критичан и крајње одан чистом начину испитивања, учени шеф споменишког уреда (ми смо увек говорили краће Denkmalamt-a) детаљно је показивао како се датирају споменици, све на словеначким примерима које смо једва познавали. До тог предавања мени је Стеле био живописни стручњак-туриста у гојзерицама са руксаком. После тог предавања, које је личило на крајње припремљену семинарску вежбу на којој се могло много научити — све смо чешће читали Стелеове чланке и расправе о словеначким споменицима. У супротностима између Цанкарове и Стелеове историје уметности увек се јако испољавала трагич-

на алтернатива избора. Цанкарова наука широких погледа и синтеза, привлачна и духовита, лебдела је у неким несигурним висинама, слушана — она је фасцинирала, написана — губила је много. Стелеова наука није импресионирала. У Љубљани 20 и 30-тих година били су особито гласни млади геније и доста неодређени интелектуални боеми. У том узбудљивом микрокозму Стеле је изабрао — а то је и морао да учини по свом карактеру — занат и судбину првог историчара словеначке уметности. Све то није било привлачно: бити први у новој науци о уметничким делима која нису блистала оригиналношћу. Геније су били духовити, као све то спада у „das Wissen des Wissens nicht werten". Кад су почела испитивања Стелеова о сликарству крањских презбитерија, злуради су говорили о провинцлерству, кад је Стеле, под скромним натписом Орис, написао скицу словеначке историје уметности, показало се да та историја, повезана са словеначким животом, заиста постоји. Тако се десило да су Словенци добили прво модерну историју уметности, пре нове историје политичког развоја. Све касније Стелеове студије о словеначкој уметности излазиле су из Ориса који је заиста од првог потеза био зацртан сигурним контурама. Кад сам касније и сам искусио муке око стварања националне историје уметности која би личила на савремену европску науку, често сам се подсећао на Стелеов пут, на ону прозаичну, бескрајно заморну праксу путовања, пењања по скелама, седења пред оштећеним натписима.

Једини реалиста међу новим словеначким историчарима уметности, Стеле се увек осећао усамљен, иако о томе није волео да говори. Велико пријатељство са Војеславом Молеом било је више колегијалне природе. Тек после 1945. Стеле је почео да стиче сараднике и пријатеље међу људима које је сам формирао. Тих година почели су и наши ближи, чак и отворенији разговори. У старијим годинама Стеле је постао у исти мах сениор словеначке историје и репрезентант историчара уметности целе Југославије. Те угледне улоге Стеле је носио са тактом и бескрајно симпатичном скромношћу.

Као и сви људи у годинама, Стеле се касније све више тужио на усамљеност. Не присећајући се своје некадашње усамљености у науци, стари професор све је чешће спомињао она велика другарства која је неговао изван историје уметности, међу академицима у Љубљани, Загребу и Београду, и нарочито међу словеначким уметницима.

Многи блиски сведоци Стелеовог живота одавно нису живи, једини је остао, у Америци, Војислав Моле, искусни, лепи, елегантни забављач који је у недавно објављеним мемоарима написао живе странице о Стелеу — ипак њихова дружења деценијама су се сводила

на састанке удаљених. Моле је проводио живот у Кракову, Стеле у Љубљани.

Бојим се да ће Стеле остати упамћен само као писац и оснивач словеначке историје уметности. У овом тренутку чини ми се да заиста постоји опасност да падне у заборав онај за историју словеначке уметности исто толико презанимљиви Стеле — велики мајстор живота и науке. У нашој средини увек су цветали тешки учени људи, они мучни, стилизовани, вечито упрегнути у терет бескрајне амбиције. Стеле је био у истину мудар и бескрајно добар, његова учена dolce vita била је филозофски уравнотежена. Бавећи се науком успео је да остане човечан — а то сада све ређе бива.

На основу мишљења Покрајинског секретаријата за образовање науку и културу САП Војводине бр. 413-169/73. од 10. маја 1973. год, ова књига ослобођена је основног и посебног пореза на промет.