

МАТИЦА СРПСКА  
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA  
Department of Visual Arts

ISSN 0352-6844 / UDK 7 (05)

# **Зборник Матице српске за ликовне уметности**

## **37**

Уредништво

др АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ

(главни и одговорни уредник)

др МИОДРАГ МАРКОВИЋ

др ЛИДИЈА МЕРЕНИК

др НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

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

НОВИ САД

2009

## САДРЖАЈ — CONTENTS

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

1. Јулијана Стевановић, ПОРТРЕТИ СВЕТИТЕЉА И ИДЕЈНИ ПРОГРАМ ОЛТАРА КАТЕДРАЛНЕ ЦРКВЕ СВ. ТРИПУНА У КОТОРУ  
Julijana Stevanović, PORTRAITS OF SAINTS AND THE IDEOLOGICAL PROGRAM OF THE ALTAR OF THE CATHEDRAL OF ST. TRIPUN IN KOTOR . . . . . 9
2. Светлана Смолчић Макулјевић, МАНАСТИР ТРЕСКАВАЦ У 15. ВЕКУ И ПРОГРАМ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА НАОСА ЦРКВЕ БОГОРОДИЧИНОГ УСПЕЊА  
Svetlana Smolčić Makuljević, THE TRESKAVAC MONASTERY IN THE 15<sup>TH</sup> CENTURY AND THE PROGRAMMED OF FRESCO PAINTING OF THE NAVE IN THE CHURCH OF THE DORMITION OF THE MOTHER OF GOD . . . . . 43
3. Радомир Петровић, НОВООТКРИВЕНЕ ФРЕСКЕ И МЕРМЕРНИ КИТОРСКИ НАТПИС ИЗ 1425. ГОДИНЕ У ЦРКВИ СВЕТОГ НИКОЛЕ У ГОРЊОЈ ШАТОРЊИ  
Radomir Petrović, NEWLY DISCOVERED FRESCOES AND A FOUNDER INSCRIPTION FROM 1425 IN GORNJA ŠATORNJA . . . . . 81
4. Мирослава Костић, РОДУ И ОБЧШЦЕСТВУ. ЦРТЕЖ НАСЛОВНЕ СТРАНЕ *ИСТОРИЈЕ* ЈОВАНА РАЈИЋА — РАД СЛИКАРА ЈАКОВА ОРФЕЛИНА  
Miroslava Kostić, TO THE FAMILY AND COMMUNITY. A DRAWING ON THE FRONT PAGE OF *HISTORY* BY JOVAN RAJIĆ, A PIECE BY PAINTER JAKOV ORFELIN . . . . . 109
5. Бојана Ибрајтер-Газибара, ПАТРОНАШТВО МИТРОПОЛИТА ПАВЛА НЕНАДОВИЋА  
Bojana Ibrajter-Gazibara, THE PATRONAGE OF METROPOLITAN PAVLE NENADOVIĆ . . . . . 125
6. Душан Шкорић, ИКОНОСТАС ЛАЗАРА СЕРДАНОВИЋА У МИКЛУШЕВЦИМА  
Dušan Škorić, THE ICONOSTASIS OF LAZAR SERDANOVIĆ IN MIKLUŠEVCI . . . . . 177
7. Владимир Симић, КУЛТУРНИ ТРАНСФЕР У ДОБА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА: ОРФЕЛИН, *КАЛИГРАФИЈА* И РЕФОРМА СРПСКИХ ОСНОВНИХ ШКОЛА  
Vladimir Simić, CULTURAL TRANSFER IN THE ENLIGHTENMENT ERA: ORFELIN, *CALLIGRAPHY* AND THE REFORM OF SERBIAN PRIMARY SCHOOLS . . . . . 193

8. Ирена Зарић, ИКОНОСТАС ЦРКВЕ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ У ИЗВОРУ КОД БОСИЛЕГРАДА Irena Zarić, THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH OF HOLY TRINITY IN IZVOR NEAR BOSILEGRAD . . . . .	221
9. Бранко Чоловић, АРХИТЕКТУРА ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ <i>БЛАГОВИЈЕСТИ ПРЕСВЕТЕ БОГОРОДИЦЕ</i> У ДУБРОВНИКУ Branko Čolović, THE ARCHITECTURE OF THE ORTHODOX CHURCH OF THE ANNUNCIATION OF THE HOLY MOTHER OF GOD IN DUBROVNIK . . . . .	249
10. Aleksandar Kadijević, ON THE LATER ARCHITECTURE OF LESKOVAC AND ITS PLACE IN SERBIAN ARCHITECTURE Александар Кадијевић, О НОВИЈОЈ АРХИТЕКТУРИ ЛЕСКОВЦА И ЊЕНОМ МЕСТУ У СРПСКОМ ГРАДИТЕЉСТВУ . . . . .	265
11. Марија Дрљевић, АРХИТЕКТУРА ПОШТЕ 1 У БЕОГРАДУ Marija Drljević, HISTORY AND ARCHITECTURE OF POST OFFICE 1 IN BELGRADE . . . . .	277
13. Јасмина Чубрило, КАКО МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ МИСЛЕ Jasmina Čubrilo, HOW INTERNATIONAL EXHIBITIONS THINK . . . . .	297

ПРИКАЗИ  
REVIEWS

Ненад Макуљевић, САША БРАЈОВИЋ, <i>У БОГОРОДИЧИНОМ ВРТУ: БОГОРОДИЦА И БОКА КОТОРСКА — БАРОКНА ПОБОЖНОСТ ЗАПАДНОГ ХРИШЋАНАСТВА</i> , Плато, 2006, 382. стр. . . . .	329
Симона Чупић, НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ. ПРОЈЕКАТ И СУДБИНА ПРИКАЗ КЊИГЕ: ЛИДИЈА МЕРЕНИК, <i>НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ. ПРОЈЕКАТ И СУДБИНА</i> , Београд 2006 (издавач: Топи / Војноиздавачки завод, Београд; Библиотека <i>Жене у српској уметности</i> , 183 стране, 48 табли у боји, резиме на енглеском језику) . . . . .	333
Катарина Митровић, ИГОР БОРОЗАН, <i>РЕПРЕЗЕНТАТИВНА КУЛТУРА И ПОЛИТИЧКА ПРОПАГАНДА — СПОМЕНИК КНЕЗУ МИЛОШУ У НЕГОТИНУ</i> , Београд 2006 (Филозофски факултет у Београду, Катедра за историју уметности новог века), Рр. XV, 461, 92 слике, ISBN 86-86563-01-5. . . . .	336
Мирослава Костић, МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ, <i>РАЂАЊЕ МОДЕРНЕ ПРИВАТНОСТИ, ПРИВАТНИ ЖИВОТ СРБА У ХАБЗБУРШКОЈ МОНАРХИЈИ ОД КРАЈА 17. ДО ПОЧЕТКА 19. ВЕКА</i> , Београд, 2007. . . . .	340
Александра Кучековић, БРАНКО ЧОЛОВИЋ, <i>МАНАСТИР КРКА</i> , СКД „Просвјета”, Загреб 2006; 206 страница, црно-беле фотографије и блок фотографија у боји, нацрти и планови, резиме на енглеском језику, извори и литература, индекси, ISBN 953-6627-83-3. . . . .	345
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР . . . . .	349
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР . . . . .	359

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

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

---

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*  
бр. 37/2009. закључило 15. октобра 2007.  
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма  
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић  
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић  
Технички уредник: Вукица Туцаков  
Штампање овог Зборника омогућило је Министарство науке  
Републике Србије  
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад  
Штампа: ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75(082)

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

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

ISSN 0352-6844

COBISS.SR-ID 16491778

**ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ**  
**ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS**

ЈУЛИЈАНА СТЕВАНОВИЋ

## Портрети светитеља и идејни програм олтара катедралне цркве Св. Трипуна у Котору

**САЖЕТАК:** Након последњих истраживања и конзерваторских радова, упркос чињеници да је мали број представа сачуван, проблематика живописа цркве Св. Трипуна у Котору се усложњавала понудивши могућност вишеслојне анализе. Фрагмент олтарске фреске са неуобичајеним избором сцена Распећа и Скидања с крста, као и дванаест сачуваних портрета светитељки и црквених отаца на луковима у наосу, детаљнијим разматрањем потврђују структурну повезаност целокупног уметничког програма Катедрале. Његови идејни творци су акцентовали значење циклуса Христових Страдања сместивши га у главни олтар. Међутим, већ при уласку у храм пажња је градацијски усмеравана ка овој замисли брижљивим одабиром, распоредом и међусобним релацијама ликова у оквиру галерије светитељских портрета, чинећи их својеврсном окосницом целокупног идејног програма храма.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Распеће; Скидање с крста; Свете жене; Црквени оци; Идејни програм живописа

На основу сачуване даровне повеље бискупа Урсација и приора Мелеа, када је которској цркви Св. Трипуна додељена Превлака, за почетак градње тог храма оквирно се узима 1124. година. Освећењем три олтара, извршеним 19. јуна 1166. г. у присуству црквених великодостојника,<sup>1</sup> изградња главног дела которске катедрале се приводила крају, док су радови на њој трајали вероватно и почетком XIII века. Монументална грађевина подизана више од три четвртине столећа с временом постаје живи организам, обједињујући уметничке елементе, пре свега градитељске и клесарске, који сведоче о духу времена и средине у којој су настали. Очувани фрагменти живописа, посебно у скорије време откривени портрети светитеља у наосу, вештином израде и својом јединственошћу употпуњују ову уметничку целину.

<sup>1</sup> М. Чанак-Медић, *Катедрала Св. Трипуна као израз уметничких њрилика у Котору средином XII века*, ЗРВИ 36, Београд 1997, стр. 83. Превод документа о освећењу олтара објављен у: *800 година катедрале Св. Трипуна у Котору (1166—1966)*, Котор 1966.

У Архиву града Котора се чува оригинални уговор из 1331. године на основу којег се сазнаје да се представници цркве и главешине познатих которских породица обавезују на новчану надокнаду грчким сликарима који су тог дана, десетог јуна, започели свој, по свему судећи монументални, рад у Катедрали.<sup>2</sup> Поред наведених знаменитих Которана: Марина Мекше, Петра Бугона, Миха Буђе<sup>3</sup> и Ивана Дабронова нису именовани сликари, а како ни један други документ није сачуван, данас се не зна која скупина грчких уметника је извела живопис у цркви Св. Трипуна. На питање који су разлози за осликавање Катедрале скоро један и по век након њене изградње такође није нађено адекватно образложење. Ово сликарство тако настаје у време првих година владавине и на територији српског краља, будућег цара Стефана Душана (1331—1355).

Снажан неовизантијски талас, присутан у уметности дванаестовековне Италије од времена Комнина, посебно је изражен у XIII веку у време латинске владавине Цариградом, као и у периоду „ренесансе” Палеолога. Овај такозвани грчки манир карактеристичан по комбиновању елемената византијске уметности са позно романичким, а нешто касније и стилем надоласеће готике, преовладаће у Венецији — новом господару Крита, као и у Апулији, значајним вишевековним уметничким узорима у Поморју. Ти еклектични спојеви доводили су до нових и сасвим оригиналних решења, што се најпре одражавало на сликарство ових простора.<sup>4</sup> Групе грчких сликара активних у јужној Италији и Венету преносе своја искуства домаћим мајсторима, а из сликаних представа са краја XII века наслућује се њихово присуство у деловима Далмације и Поморја и након завршетка византијске владавине. Писани извори са почетка XIV века поуздано сведоче о активностима ових мајстора у области Јужног приморја,<sup>5</sup> иако правац из ког су дошли остаје непознат. Дакле, ангажовање скупине грчких уметника од стране Которске бискупије на осликавање најмонументалније цркве овог поднебља није било необично.

О присуству сликара Грка у самом Котору сведоче помени њихових имена у нотарским књигама са почетка XIV века. Да су и раније били присутни у

<sup>2</sup> 10. јуна 1331. уведена је у *Diversa Notariae* 1. j. 180, тврдња: *Coram testibus infrascriptis nos infrascripti Marinus Mexe, Petrus Bugoni, Micho Buchie, Johannes Dabronis obligamur PICTORIBUS GRECIS sci Triphonis eis solvere integraliter de omni opere quod facient ab hodierna die in ultra!* У: В. Ђоровић, *Грчки сликари у Коџору XIV века*, Старица V, Београд 1930, стр. 39—40.

<sup>3</sup> Михаило Бућа, брат Николе Буђе, протовестијара на двору цара Душана, поред ангажовања у Млецима у име српског владара, био је и закупник метала из рудника у Србији, као и један од задужених за бригу око имовине катедрале Св. Трипуна. У: Ј. Максимовић, *Коџорски цибориј из XIV века и камена њастика суседних области*, Београд 1961, стр. 5; Ј. Поповић-Гргуревић, *Прилоз познавању зидног сликарства у катедрали Св. Трипуна у Коџору*, Бока 21—22, Херцег Нови 1999, стр. 124—125.

<sup>4</sup> Још крајем XI и почетком XII века, домаћи и византијски уметници раде у грчком маниру и за латинске и за грчке наручиоце, пратећи савремене уметничке токове на Истоку. У: Н. Belting, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, у: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 28, 1974, стр. 1—29.

<sup>5</sup> С. Радојчић, *О сликарству у Боки Коџорској*, Споменик САН СПП, Београд 1953, стр. 53—54.

Боки Которској говоре остаци фреско-сликарства у црквама попут Св. Луке у Котору с краја XII века, Ризе Богородице у Бијелој пре 1220. године или Св. Марије на Ријечи (Св. Марије Колеђате) са краја XIII — почетка XIV века.<sup>6</sup> Поменути судски записници, тзв. *Diversa Notariae*, данас доказују да су неки од уметника остајали да живе у граду као и да су ту оснивали породице. Међу првима је забележено име сликара Николе Грка, који се у Котор доселио са породицом или ју је основао у Котору где је прихваћен и где је стекао леп углед, али око 1327. године више није жив. До 1330. године није у животу ни извесни Јани Греци (*Jani Greci*), а вероватно је да се радило о сликару.<sup>7</sup> Од почетка XIV века до последње деценије у Дубровнику и Котору се помиње и Манојло, а нешто касније други Манојло и Јован из Драча.<sup>8</sup> Због углавном штурих информација, није познато да ли је неко од њих радио у которској Катедрали. У исто време, мајстор и фратар Вита из Котора подиже Дечане, где је након нешто више од једне деценије у осликовању наоса између осталих учествовала и група приморских сликара.<sup>9</sup> Али и поред све вештине и чинице да су неки од Грка добро прихваћени у новој средини, на основу фрагмената фреско-сликарства и обиља стилских разноврсности се чини да ипак није дошло до формирања јединственог језика которске школе, вероватно услед недостатка времена. У последњој четвртини XIV века и у XV веку у време опадања Котора, мајстори свих заната одлазе у Дубровник доприносећи уметничком јачању овог града и формирању сликарске школе. Тамо грчки сликари, у складу са прописаном обавезом која је важила и у Котору, узимају локалне помоћнике учећи их и преносећи им своје умеће. Тако, на пример, которски сликар Георгије Грк<sup>10</sup> у својој дубровачкој радионици подучава младе, а међу њима и суграђанина Тодора Савиног, по свему судећи каснијег аутора Руденичког живописа.<sup>11</sup>

Поставља се питање одакле су ове групе грчких сликара дошле у Јужно приморје, из Византије или пак преко јужне Италије и Венеције. На основу фрагментарно очуваних фресака у Поморју тешко је и незахвално доносити искључиве и једностране закључке. Близина и деловање већ оформљеног, прилагодљивог стила грчких мајстора негованог у Италији али и присуство

<sup>6</sup> В. Ј. Ђурић, *Језици и писмена на средњовековним фреско-написима у Боки Которској: значај за културу и уметност*, у: Црква Св. Луке кроз векове (Научни скуп поводом 800-годишнице цркве Св. Луке, октобар 1995), Котор 1997, 257—259; Р. Вујичић, *Зидно сликарство у Боки Которској и неки аспекти његове презентације*, Бока 18, Херцег Нови 1986, стр. 53—55.

<sup>7</sup> В. Ђоровић, *Нав. дело*.

<sup>8</sup> В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, стр. 58.

<sup>9</sup> Како је на капителу стуба испод фреске Каиновог зачећа сачуван потпис мајстора, Срђа Грешног, неки аутори претпостављају да је реч о једном од живописаца из Св. Трипуна. В. Ђурић, пак, сматра да сликари из которске Катедрале нису учествовали у изradi Дечанског живописа, него можда нека друга которска група. У: В. Ј. Ђурић, *истио*.

<sup>10</sup> Поповић-Гргуревић претпоставља да је, као врло млад помоћник, Георгије Грк могао учествовати у осликовању цркве Св. Трипуна. Ј. Поповић-Гргуревић, *Нав. дело*, стр. 124.

<sup>11</sup> С. Радојчић, *Нав. дело*, стр. 57; В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, стр. 13—14.

италијанских сликара на територији Далмације и Јужног приморја,<sup>12</sup> вероватно је поспешило стапање домаћих византијских са романичким и готичким ликовним облицима. Овакве тенденције је, због самог положаја Боке Которске, могла омогућити и изложеност различитим културним моделима из околности, истовремена употреба три до четири језика, као и присуство епископских седишта обе цркве.<sup>13</sup> Како у овом периоду специфичност одређеног стила у уметности није, у данашњем смислу и у тој мери, обележје конфесијске припадности ктитора, асимиловање различитости те формирање локалног израза није необично. Нека слична стилска решења и упливи елемената романичких ликовних форми срећу се и у удаљенијим областима попут севернијих делова Србије, што донекле подсећа и на византијске сликарске акценте с краја XIII и из прве половине XIV века, на некласични период у уметности Палеолога.

Након последњих конзерваторских и истраживачких радова извођених у два наврата, почетком и крајем последње деценије XX века, очишћене су све преостале фреске у Катедрали. На основу анализе састава подлога, том приликом је установљено да је целокупно зидно сликарство рад непознатих грчких мајстора, изведено у исто време, дакле тридесетих година XIV века и да нема трагова старијег живописа као целине која би претходила овој.<sup>14</sup> До данас сачуване фреске у централној олтарској апсиди, на луковима између главног и бочних бродова као и многобројни фрагменти декоративног сликарства, говоре у прилог тврдњи да је комплетна унутрашњост цркве била богато осликана.<sup>15</sup> Да је богат живопис постојао и у првој половини XVI века сведоче сачувани архивски списи о његовом чишћењу из 1520. и 1523. године, као и поетске речи о великом броју насликаних фигура которског песника Ивана Болице (Ivan Vona de Boliris). Претпоставља се да су у току велике рестаурације, која је након земљотреса 1583. и 1608. трајала све до 1613. године, тешко оштећене фреске биле већим делом уклоњене или премалтерисане.<sup>16</sup> Како је уз зид централне олтарске апсиде још у првој половини XVI века постављен масивни камени саркофаг которског бискупа Трипа Бизантија, потпуно

<sup>12</sup> И италијански мајстори раде у грчком маниру. У: В. Ј. Ђурић, *Дубровачка школа*, стр. 12—13.

<sup>13</sup> В. Ј. Ђурић, *Језици и њимена на средњовековним фреско-најџисима у Боки Кошорској*, стр. 256—257.

<sup>14</sup> Утврђено је постојање старијег сликарства у сакристији и млађег у реликвијару, али не као део веће целине. Ј. Поповић-Гргуревић, *Прилози познавању зидног сликарства у катедрали Св. Троице у Кошору*, Бока 21—22, Херцег Нови 1999, стр. 121.

<sup>15</sup> То доказује и истраживање трагова малтера по којем је сликано, потврђеног на свим већим првобитним зидним површинама (сви отвори у сакристији, сводови и ребра, источни травеј). Ј. Поповић-Гргуревић, *исто*, 120—122; у расправама о оригиналности централне олтарске апсиде односно северног зида, Ј. Максимовић и В. Кораћ се позивају на постојеће остатке првобитних фресака. У: Ј. Максимовић, *Кошорски цибориј из XIV века и камена џластџика суседних области*, Београд 1961, стр. 18; В. Кораћ, *Првобитна архџтектџонска концепџија кошорске катедрале XII века*, ЗЛУМС 3, Нови Сад 1968, стр. 11.

<sup>16</sup> Ј. Поповић-Гргуревић, *исто*, стр. 122.

је заклоњен део фреске који се захваљујући томе и очувао. Фрагмент је откривен 1900. године приликом премештања саркофага у западни део цркве, када је фотографисан, детаљно описан и одмах потом премалтерисан. Данас се не зна разлог за овај чин јер је комплетна документација о радовима послата на Цетиње 1922—23. године, изгубљена.<sup>17</sup> Године 1966, уочи прославе поводом осам векова постојања Катедрале, фреска са сценама Распећа и Скидања с крста поново је угледала светлост дана. У току радова 1991. године откривени су портрети светих жена и црквених отаца на потрбушјима лукова, као и делови сликаног украса на зидовима, ступцима и око прозорских отвора. Такође је пронађен велик број фрагмената рушених зидова са траговима фресака, међу њима и делова куполног венца који су употребљавани за поновну градњу. Сачувани су и већи комади са остацима живописа попут оних на којима су приказани свети ратници, један са мачем а други са копљем.<sup>18</sup>

Од истока према западу, централна и обе бочне апсиде, дакле цео олтарски простор, све унутрашње стране трифора, сводови и зидови главног као и бочних бродова, попречни и прислоњени луци, ребра, ступци, капители, пиластри и, вероватно, сви други отвори у цркви, били су прекривени фрескама. По свему судећи, у првој половини XIV века још увек постојећа купола такође је била осликана, а мотив лозице на профилисаном делу венца то потврђује. Добро очуван колорит грађен слагањем контрастних, топлих и хладних пуних боја, уз употребу смеђе, беле и ружичасте, својим интензитетом допушта да се данас непостојеће слике надовежу у имагинацији посматрача, те цео простор поново оживи. На основу преосталих фресака и остатака декорације није могуће извести закључке о сликаном програму као целини јер је она неповратно изгубљена, али се поруке могу пратити и боље разумети развојни путеви специфичног уметничког израза овог поднебља.

У полукружној апсиди главног брода, јужно од њене централне осе, налази се данас једини преостали фрагмент олтарске фреске са две епизоде из циклуса Страдања Христових.<sup>19</sup> Препознају се Распеће (сл. 1) и Скидање с крста (сл. 2), али су у обе сцене представе Христа већим делом уништене. Испод Распећа, у првом плану је дата епизода са римским војницима који деле Христове хаљине (сл. 3), обележена натписом изведеним латинским, готичким словима: DIVIDUNT VESTIMENTA. У одвојеној доњој зони видљив је остатак сликане декоративне драперије.

На потрбушјима лукова који, спајајући стубове и ступце, одвајају централни од бочних бродова налазе се представе светитеља сликаних у паровима. Сачувано је шест парова, од којих пет припадају светим женама и један

<sup>17</sup> М. Милошевић, *Фреске у кошторској катедрали*, ЗОГРАФ 1, Београд 1966, стр. 34.

<sup>18</sup> Ј. Поповић-Гргуревић, *Нав. дело*, 129—130.

<sup>19</sup> Главни олтар цркве је посвећен Св. Трипуну због чега је, у травеју испред њега, постављен издужен романо-готски циборијум (друга пол. XIV века) са богатом каменом пластиком и, на овим просторима, јединственим рељефним представама житија светитеља.



Сл. бр. 1. Распеће



Сл. бр. 2. Скидање са крста

светим црквеним оцима. У сваком квадратном травеју централног брода се, са обе стране, налазе по два лука. У источном травеју није преостало ни један портрет, као ни у крајњем западном полутравеју. Од истока према западу, на јужној страни средњег травеја главног брода изнад којег се некад налазила купола, приказане су Св. Марија Магдалена и Св. Марта, у једном, и Св. Катарина и Св. Маргарита у другом луку. Даље, у западном квадратном травеју са исте, јужне стране, смештене су Св. Текла и Св. Агата, Св. Луција и Св. Клара. У овом травеју се, на северној страни, налази очуван један пар на првом луку, од запада према истоку. То су Св. Венеранда и Св. Анастасија. Поново у средњем травеју, на северној страни у истом смеру кретања, такође је сачуван један пар светитеља на западном луку, Св. Амброзије и Св. Августин. Сви ликови су били приказани као стојеће фигуре, у природној величини, а оштећења доњих делова су настала услед облагања цркве оплатом, када је уништена подлога и позадина око ногу светитеља, изведена зеленом бојом. Све зидне слике у цркви Св. Трипуна су урађене у ал фреско техници, када је доследном применом византијског поступка обезбеђена постојаност везивања

боја са малтером и зидом. Натписи и плави тон позадине су рађени ал секо, преко осушеног фреско слоја, што је изазвало нестабилност ових површина.

Декоративни сликани програм је, на основу сачуваних фрагмената, био заступљен у пуној мери у виду флоралних и геометријских мотива, прекривајући све површине недовољно простране за фигуралне композиције. На тај начин је украшена зона сокла, прозора, оквира врата, стубаца—носача, ребара, пиластера итд.

Програм олтарског простора није познат у целини. На циклус Великих празника, по византијској иконографији која је овде заступљена, понекад се надовезују сцене из Христових Страдања хронолошки настављајући догађаје који следе у јеванђељу. Како се сцена Распећа појављује у оба циклуса, а Пењање и Скидање са крста углавном слика само у Страдањима, то би требало да значи да је у доњем делу централне олтарске апсиде приказан управо овај циклус, од најниже зоне сликаног сокла одвојен црвеном бордуrom. По својим димензијама фреске нису монументалне, а преостали фрагмент показује да је ток радње дат у континуитету, без одвајања епизода.

Иконографија сцена одговара византијском моделу и то из периода када се потискују фигуре монументалних размера, достојанствено покренуте, свечаних, мирних, лепих лица, уступајући место новом типу нарације. Сцене су близу, теку у непрекинутом низу, број фигура се увећава, али им се димензије смањују.<sup>20</sup> Сада покрет фигура јесте изражајан, али су носиоци сценске драме снажне психолошке реакције, видне на лицима и у гестовима појединих актера. Наглашене су ублажењем линеаризма дубоким сенчењем и контрастима, као и уз помоћ скраћења у виду извесних деформација физиономија. Мада у Св. Трипуну нису радили мајстори равни врхунским источним или јужноиталијанским сликарима, ипак је све препознатљиво византијско. Поред садржине, распореда, испуњене, чак богате сценографије и нешто дубљег простора, колорита, маслинасто-окер инкарната и употребе комплементарних тонова, на овој олтарској фрески се уочава необично моделовање форме. Иако би се у томе могао препознати специфичан итало-критски или итало-млетачки стил у виду симбиозе источних са романо-готским елементима, слична решења



Сл. бр. 3. Војници деле хаљине

<sup>20</sup> Нова схватања иконографије и стила у сликарству Палеолога. П. Мијовић, у: *Историја Црне Горе II-1*, Титоград 1970, стр. 289; Б. Тодић, у: *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, стр. 203—205.

настају и у византијским и српским областима, свега неколико деценија раније. Уочљива несразмерност широких тела и здепастих екстремитета, не-обично постављене главе и скоро карикатурално приказивање фигуре у покрету, комбиновани са израженом индивидуалношћу и емоцијом појединих ликова наглашеном дубоким сенкама око очију, дају сликама у Св. Трипуну и извесну дозу натурализма.<sup>21</sup> Ипак, могло би се рећи да, по набројаним особеностима, ово сликарство има сличности и са карактеристикама прелазног периода у раду сликара Михаила Астрапе и Евтихија, посебно пре оснивања радионице на двору краља Милутина,<sup>22</sup> као и неких других сликара тог времена. Та веза није необична а ни случајна ако се зна да је у Македонији утврђено присуство приморских мајстора, који су могли пренети своја запажања или своје сликарске приручнике и предлошке.<sup>23</sup> Са друге стране, намеће се као могућа претпоставка да је управо то пут којим је радећи, нека група грчких сликара копном могла доспети до Јужног приморја.

У свом тексту С. Радојчић повлачи паралеле између Распећа из Св. Трипуна у Котору и истоимене сцене из 1328—29, у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја.<sup>24</sup> У односу на которско Распеће, приказан је већи број учесника, што је у складу са развијенијом представом која доминира северним зидом ове цркве. Друге сличности у ова два живописа су уочљиве, попут типова моделације форме и лица неких актера или представа јерусалимских зидина. Фигура Христа, нажалост несачувана у которској Катедрали, могла би у поређењу са истом из Св. Николе бити кључ за озбиљније закључке.

Пример сцене Страдања у олтару у српском сликарству овог периода је и Распеће из 1338—46, на своду олтарске апсиде у цркви Св. Димитрија у Пећи. П. Мијовић је, анализирајући сликану архитектуру на фрескама из циклуса Св. Димитрија у Дечанима, приметио сличност у детаљима и изгледу овде приказаних градских зидина Солуна и грчких облика бедема Јерусалима, у представама Распећа из пећког Св. Димитрија и которског Св. Трипуна.<sup>25</sup> На

<sup>21</sup> В. Ј. Ђурић ове фигуре, сликане у византијском стилу али у духу готске карикатуралности, доводи у везу са нешто познијим мозаицима у крстионици цркве Св. Марка у Венецији. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, стр. 58. У овој крстионици, на источном зиду изнад олтара, такође се налази композиција Распећа.

<sup>22</sup> Нпр. сликарство Богородице Перивлепте у Охриду, али и Богородице Љевишке у Призрену, па и нешто касније у Св. Никити код Скопља, где у сцени Скидања с крста С. Радојчић примећује иконографску сличност са истоименом сценом у Св. Трипуну. С. Радојчић, *Нав. дело*, стр. 56—57.

<sup>23</sup> В. Ј. Ђурић, *истио*.

<sup>24</sup> На основу тога аутор помишља да су живопис у Св. Николи Дабарском могли радити неки которски сликари за ктиторе, краља Стефана Дечанског и епископа дабарског Николу III. Аргумент више за аутора је (вероватно због тада присутног млађег слоја сликарства) његов утисак да се композиција налази у олтару. С. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, Споменик САН СЦП, Београд 1953, стр. 57. Закључак је, на основу новијих истраживања, да сцена јесте на истакнутом месту, али на северном зиду наоса, изнад стојећих фигура. С. Ђурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења 16 (1984), стр. 85—90.

<sup>25</sup> Занимљив је Радојчићев утисак да представе Солуна у Дечанима имају више латинске, а не грчке облике, чиме потврђује свој став о доласку грчких мајстора из Италије у Котор, али сликарство Дечана сврстава у византијско. С. Радојчић, *истио*.

основу тога аутор је претпоставио да би грчки сликар Јован, који се потписао изнад Богородице са малим Христом у медаљону и анђелима у полукалоти апсиде у Пећи, могао бити један од которских мајстора који су радили и у Дечанима.<sup>26</sup> У том контексту је интересантна сличност видна у живом начину представљања и положајима фигура апостола у тамбуру куполе Св. Димитрија и пророка у тамбуру Дечанске куполе, са неким од ликова из олтарa Св. Трипуна.

Приказивање циклуса Страдања Христових у олтарском простору није уобичајено за програме како православних тако ни католичких цркава овог поднебља<sup>27</sup> све до прве половине XIV века. Пораст значаја овог циклуса и његов развој у сликаним програмима византијских цркава из времена Палеолога најпре су се огледали у умножавању сцена као и у њиховом премештању из нартекса у наос, па и у олтарски простор. До ових промена долази под директним утицајем одређених обреда везаних за служење литургије у време Страсне седмице, па тако почетне и завршне сцене понекад заузимају истакнуто место у зони олтарa, надовезујући се на остале догађаје из циклуса, представљане у наосу.<sup>28</sup> Али у најопштијем облику, за сликање Страдања биле су резервисане горње зоне наоса, као и за циклус Великих празника и сцене Христове земаљске делатности и његових посмртних јављања. По новом моделу, у српским црквама овог периода, на пример,<sup>29</sup> такође долази до промена у осмишљавању олтарских програма, под утицајем богослужења. На овај начин је био условљен избор тема, па се понекад слика неколико (почетне и завршне) или чак већи број сцена из циклуса Страдања.<sup>30</sup>

Симболишући Христову спасилачку жртву којом је човечанство искупљено од прародитељског греха, што је суштина обреда у хришћанској цркви, овај циклус започиње Тајном вечером, а завршава се сценом Полагања у гроб, којој се некад прикључују и Мироносице на гробу као симбол Васкрсења, у зависности од намене програма. Цео циклус се надовезује на чин ехаристије, која се служи у олтару када се читају литургијски текстови о спасењу, за Часном трпезом као симболом Христовог гроба. У том контексту ова појава у олтару Св. Трипуна није неразумљива, али је уобичајено да се у тој зони апсиде налазе представе Причешћа апостола и Службе архијереја, као небеске и земаљске цркве у уздизању ехаристије. Када се приказивањем у олтару ис-

<sup>26</sup> П. Мијовић, *Нав. дело*, стр. 289—290.

<sup>27</sup> И једни и други су дотада углавном радили по византијским начелима.

<sup>28</sup> Принцип осликовања храмова у Византији је уобличен до XII века, док се све главне теме у уметности формирају до почетка XIV века, након чега долази само до иконографских измена. Тема Страдања, као једна од најомиљенијих, у време Палеолога је преузета из уметности Комнина, а потом даље разрађена под утицајем богослужења, на које се циклус ослања. У: Б. Тодић, *Нав. дело*, стр. 132—153.

<sup>29</sup> Време краља Милутина (до 1321. године).

<sup>30</sup> Литургијске теме које се сликају у олтарима српских цркава се, поред оваплоћења, односе на Христове муке и смрт на крсту (Св. Ђорђе у Старом Нагоричину, Св. Никола Орфанос у Солуну...), као и на његово васкрсење и вазнесење (Св. Прохор Пчињски, Хиландар, Св. Никита код Скопља, Богородица Љевишка, Грачаница). У: Б. Тодић, *истио*.

такну сцене попут Распећа, наглашава се одређена нит поруке која прожима целокупни живопис цркве или се, понекад, указује на њену гробну функцију.

Пример циклуса Страдања приказаног у цркви Св. Трипуна јесте интересантан, јер се смештање ове тематике у главну апсиду повремено појављује и у западноевропском типу осликавања олтара. Наиме, тако се сликало у Германији и Француској, а када је овај модел примењен у неколико цркава у јужној Италији и Абрцу,<sup>31</sup> један од путева ка Јужном приморју и Србији могао је бити отворен. Поједини ближи примери олтарских програма сличних овом у Св. Трипуну свакако се налазе ван Поморја, али, дошли са Запада или не, сви имају заједничке карактеристике као што је њихова заступљеност у срединама на које је, посредно или директно, утицала византијска култура.

Поменуто Распеће сликано поред сцене Силаска у Ад (Васкрсења), на олтарском своду цркве Св. Димитрија у Пећи, надовезује се на доње зоне апсиде у којима се налази Причешће апостола и Поклоњење архијереја. Заједно упућују на Христову евхаристијску жртву, то јест на посредничку улогу Цркве која, кроз литургију, омогућује остварење наде у спасење људског рода. Овако примењена идеја програма из цркве Св. Апостола, упућује на значај апостолске делатности коју као обавезу наслеђују црквени поглавари, управо у седишту архиепископије. Такође, сликањем сцена Распећа и Силаска у Ад у олтару истакнута је надгробна функција ове цркве осмишљене за маузолеј српских архиепископа, где је сахрањен њен ктитор архиепископ Никодим,<sup>32</sup> као и идејни творац живописа архиепископ, касније први патријарх српски, Јоаникије. Ове две сцене из циклуса Великих празника носе поруке о победи над смрћу и о спасењу душе, омогућене Христовом жртвом на Голготи и његовим Васкрсењем.

Пример крстионице у венецијанској цркви Св. Марка, на који је као на исту стилску целину са сликарством Св. Трипуна, скренуо пажњу В. Ј. Ђурић,<sup>33</sup> има уочљиве додирне тачке са програмом которске Катедрале. Крстионом доминирају две куполе, од којих је источна са представом Христа у слави међу анђелима, док су у западној дати апостоли како крштавају по свету. На укупно осам пандантифа, приказани су свети оци Источне и Западне цркве,<sup>34</sup> чинећи окосницу програма. Сводове прекривају сцене из Христовог живота, док је циклус Св. Јована Крститеља распоређен по зидовима. Источним, олтарским зидом доминира монументално Распеће, са Св. Марком и

<sup>31</sup> Ц. Фисковић, *О умјетничким споменцима града Кошора*, Споменик САН III, Београд 1953. Пример у сликарству јужне Италије је црква Santa Maria di Ronzano као и Santa Maria ad Sturtas у близини Фоса. П. Мијовић, *Нав. дело*, 289—290.

<sup>32</sup> В. Ј. Ђурић — С. Ђирковић — В. Корач, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, стр. 185—190.

<sup>33</sup> В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, стр. 58.

<sup>34</sup> Све сцене су изведене у мозаику. Православни свети оци који су приказани у крстионици Св. Марка: Атанасије, Јован Златоусти, Григорије Назијански, Василије Велики — стојеће фигуре у одеждама византијских епископа; латински свети оци: Амброзије, Григорије Велики, Августин, Јероним — седеће фигуре у кардиналским одеждама, док пишу, са анђелима изнад њих, по иконографији уобичајеној за јеванђелисте.

Богородицом лево и Јованом Богословом и Јованом Крститељем десно од крста,<sup>35</sup> док су у позадини стилизоване зидине Јерусалима, које својом издуженом линијом подсећају на оне са мањег дечанског Распећа. У првом плану су умањене фигуре ктитора, у ставу проскинезе. Поред основне функције крстионице, олтарским програмом је наглашена и њена секундарна улога гробне капеле, у којој су сахрањени војводе Андреа Дандоло и Ђовани Соранзо.

Претходни примери су настали по основном, утврђеном иконографском типу, угледајући се на храмове великих центара, где је узор за разрађен модел оваквог решења олтарског простора пронађен на самом изворишту. По свему судећи, у питању је најпознатије ходочасничко седиште хришћанског света, црква Христовог Васкрсења у Јерусалиму. Сцена Силаска у Ад у олтару наглашавала је карактер храма, подигнутог на месту Христовог гроба. У цркви Св. Михаила у манастиру Христа Пантократора, цариградском маузолеју Комнина, по сведочењу старих хроника била је опонашана ова концепција.<sup>36</sup> У две апсиде су се налазиле сцене Распећа и Силаска у Ад, док је у трећој био приказан Христов гроб и сцена Христ се јавља Маријама. Како је црква Св. Михаила била узор Немањићима од Стефана Немање до Душана, идеја ходочасничког храма који у основи понавља јерусалимски, могла се на овај начин применити и у Србији. Наведени олтарски програми свакако приказују једнаку заступљеност идеје на Истоку, као и на Западу. Свима је заједничко слављење Жртве, тј. подражавање ходочасничког места Христовог гроба у Јерусалиму, примењено углавном на катедралне храмове и епископске и владарске маузолеје.

Следећа група сачуваних фресака у цркви Св. Трипуна у Котору је помнути низ светитељских представа, на подужним луковима у наосу, између главног и бочних бродова. Узане површине за сликање условиле су распоред. Портрети су постављени један у продужетку другог, сусрећући се ореолима у темену лука, захваљујући чијој полукружној закривљености је постигнут наспрамни положај упарених ликова. У исто време они су, бдијући над верницима, доступни њиховом погледу.

*Св. Марија Магдалена.* Портрет ове светитељке се налази на јужној страни средњег травеја главног брода, на источној половини источног лука (сл. 4). Приказана је у пурпурно црвеном мафориону пребаченом преко главе попут капуљаче, како десном руком држи двоструки крст, док леву, са отвореним дланом у висини груди, држи у ставу молитве. Рубови огртача су, посебно око лица, извучени фином белом линијом, чиме је оно додатно наглашено. Како је лик оштећен, само се наслућују основне карактерне црте младе жене извијеног лука обрва, издуженог носа и малих уста. Доњи део тела није сачуван. Сликана је на плавој позадини са окер жутиим ореолом (интензивна

<sup>35</sup> E. Vio, *St Mark's Basilica in Venice*, London 2000, стр. 145—146, 150.

<sup>36</sup> И. М. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешево: гробна концепција програма, Сеоски дани Сретена Вукосављевића 16, Пријепоље 1995, стр. 153—160.*



Сл. бр. 4.  
Св. Марија Магдалена

боја попут злата) и именом исписаним латинским писмом у висини рамена, као и сви остали у овој галерији светитељских портрета.

Култ Марије Магдалене био је веома јак у Византији, али и у јужној Италији и на Сицилији, где су Нормани допринели његовом јачању преносећи га из Француске, па присуство светитељке у овој цркви није неочекивано. По православној традицији (слави се 22. 7. а под тим датумом је приказана и у Дечанском календару), светитељку пореклом из Сирије Христ је ослободио од ђавола, након чега га је пратила до смрти на Часном крсту, а била је једна од мирносица и прва којој се Христ јавио после Васкрсења.<sup>37</sup> Сматра се да је

<sup>37</sup> У: Д. Војводић, Дипломски рад: *Представе светитељски хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије*, Филозофски факултет Београд 1988, стр. 320—322.

она у Ефес донела камен на којем је помазан Христ (касније пренет у Цариград, у цркву Христа Пантократора, маузолеј Комнина), кад се тамо придружила Јовану Богослову у проповедању јеванђеља и где је остала до краја живота. У IX веку њене мошти су пренете у Цариград. Култ светитељке на Западу добија другачију конотацију спајањем ове са још две Марије, у једну личност.<sup>38</sup> То су Марија из богате куће, сестра Марте и васкрслог Лазара из Витаније, али и Марија блудница, која је у кући Симона Фарисеја (или васкрслог Лазара) слушала Христа и сузама опрала његове ноге, отрла их својом косом и помазала миром.<sup>39</sup> Зато светитељка с временом постаје симбол покајања и искупљења грешног људског рода Христовом евхаристичном жртвом, што је у западној иконографији често приказано кроз поучни циклус из њеног живота. Осим у јеванђеоским сценама, као самостална фигура понекад се слика огрнута косом,<sup>40</sup> али чешће са посудом у којој је миро, како клечи крај Христа на трону или како благосиља.<sup>41</sup> И поред представљања светитељке као обичне жене у складу са византијском иконографијом, у Св. Трипуну је Марија по идеји ближа латинској верзији због директно наглашене везе са Св. Мартом, али и због боје мафориона. Пурпурна боја одеће је била у употреби у обе цркве, не само као симболично сећање на Христово и мучеништва његових следбеника кад се носи у име оплакивања мртвих, него и у време поста и кајања. У Котору је култ ове светитељке био веома поштован о чему сведочи неколико цркава са њеном посветом. Најстарија је Св. Марија на Ријечи или Колеђата, чији је ктитор по легенди А. Сараценис (и кћи му се звала Марија), а која је обновљена 1221. године. Позната је и црква Св. Марије Магдалене из 1326. у близини Св. Ане, а исте године се помиње једна у близини моста на Гурдићу, којој је 1360. дозидана капела Св. Луције.<sup>42</sup>

Св. Марта. Налази се у пару са Маријом Магдаленом, на западном делу истог лука, који је некад стајао под куполом (сл. 5). Представа у виду издужене фигуре у белом (симбол чистоте, радости), наборима богатом мафориону држи једноструки крст у десној руци, док је лева прекривена. По рукаву са украсном траком (можда епиманика), који се помаља испод огртача, види се да је доња хаљина приказана у истој ружичастој боји као и капа око њене главе испод пребаченог мафориона. Достојанствен, скоро строг израз лица светитељке, увучених, крупних очију уоквирених обрвама и издуженог носа, ублажавају топао колорит тканине, младост, као и руменило скоро путених

<sup>38</sup> Католичка црква је прихватила тумачење папе Св. Григорија Великог, који је спојио личности три Марије у једну, док је став Св. Амброзија био да тај проблем треба да остане отворен. У: М. Тимотијевић, *Први српски шtamинани анииминси и њихови узори*, ЗЛУМС 23, Нови Сад 1987, стр. 45.

<sup>39</sup> По Јовановом јеванђељу (11, 2) у питању је иста особа. Услед спајања личности, постоји и друга легенда по којој је ова светитељка умрла у Марсељу; о томе више у тексту о Св. Марти.

<sup>40</sup> Нпр. представа Марије Магдалене на олтарској слици у Пинакотеци Ватиканског музеја (середина XIV века), где су осим ње приказане и светитељке Маргарета, Катарина и Клара, са атрибутима попут крста, круне, књиге, палмине гране или цвета љиљана.

<sup>41</sup> G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florenz 1965, стр. 764—773.

<sup>42</sup> И. Стјепчевић, *Катедрала Св. Трипуна у Котору*, Сплит 1938, стр. 57—63.



Сл. бр. 5. Св. Марта

уста. Окер инкарнат, као код претходног портрета, овде у знатно бољем стању, добро је моделован маслинастим сенкама.

Постоји више светитељки са овим именом, на пример Св. Марта, мајка Св. Симеона Столпника-Дивногорца, као и мајка старијег Св. Симеона Столпника из Кападокије и Марта која се помиње у јеванђељу и слави 29. 7. Трећа светитељка, племенитог рода, била је посвећена вери и Христу угостивши га у својој кући као пријатеља и добротинитеља брату јој Лазару, заједно са сестром Маријом. Зато је извесно да је она сликана у овом пару светих жена. По западним изворима, она је са Лазаром и Маријом чамцем отпловила у јужну Француску, где је основала многе манастире, заједно са сестром прео-

браћала људе и чинила многа чуда, живећи богоугодним животом, о чему је писала њена служавка Мартила (Марчела).<sup>43</sup> Иако је у обе цркве уобичајено њено појављивање у оквиру јеванђеоских сцена где се некад јавља и као једна од мирносица, у западној уметности приказује се и самостално, као монахиња, са Св. водицом у суду или са аждајом на узици, јер је једну савладала.<sup>44</sup> Овде је приказана у духу византијске традиције портретисања светих жена, а једино по чему се мало одступило од тог модела је издашна примена пастелно ружичастог колорита.

*Св. Кајшарина.* Портрет са источне стране западног лука у средњем травељу главног брода припада овој светитељки (сл. 6). Од представе је сачувано само попрсје, а лице је доста оштећено. Приказана је у руху владарке са крупном, са тамноплавим огртачем на крајевима обрубљеним златно везеном бордуром украшеном бисерима, закопчаним испод врата, вероватно фибулом. На раменима је златом извезен стилизовани мотив, попут крста. Испод њега се види пурпурна доња хаљина без украса. У десној руци светитељка држи двоструки крст, са доњим расцветалим краком, док се левица не види. Равна, вероватно дуга смеђа коса је покупљена капом у виду мрежице, а на глави је висока, на врху отворена и проширена круна. Од горњег, назубљеног дела круне, спушта се бели вео дезениран црвеним тракама, који слободно пада низ леђа. Лице овално, слабо уочљивих црта, приказује младу, нежну особу, чија животност има скоро портретске карактеристике. Њено име је исписано у висини круне.

У Византији и Србији ова светитељка је познатија као Екатерина, а у Дечанском календару је приказана под 24. 11, када се и слави. Култ настаје и нагло се шири у IX веку са Синаја, где су тада, наводно, пронађене њене мошти. Мада је неизвесно да ли је ова светитељка стварно постојала, њена популарност се брзо распростирала по Византији и јужној Европи, све до севера. Посебно је поштована у Венецији и на Кипру. Многобројне су верзије њеног житија али је општеприхваћено мишљење да је Катарина била кћи Косте, упокојеног владара Александрије.<sup>45</sup> Као веома образована, супротставила се Максенцију у одбрани хришћанства преобративши у ученој расправи многе филозофе и мислиоце, потом погубљене. Након мучења на точковима са оштрицама, одсечена јој је глава 307. године. По легенди јој се у сну јавио мали Христ, дарујући је прстеном као своју небеску вереницу, што је честа тема у западној уметности.<sup>46</sup> Такође је познат чудесни пренос њених моштију

<sup>43</sup> Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints II*, New Jersey 1993, стр. 23—26.

<sup>44</sup> G. Kaftal, *Нав. дело*, стр. 753—756.

<sup>45</sup> Костас (Костис) је био полубрат Константина Великог, по: G. Kaftal, *Нав. дело*, стр. 256.

<sup>46</sup> Занимљив пример је сијенско *Мистично венчање (веридба) Св. Кајшарине* (средина XIV века, данас у Бостону) на којем су, испод ове сцене, приказани Богородица са Христом и Св. Аном, као и Св. Маргарита и арханђел Михаило, сложено изражава идеју наде у искупљење и спасење човекове душе кроз веру у Христову инкарнацију. У: L. Drewer, *Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine*, у: *Gesta*, Vol. 32, No. 1, 1993, стр. 11—20.

на Синај, где су дуго биле скривене и где се оформљује жариште култа, у цркви њој посвећеној. По правилу се приказује у владарској одећи са круном, у складу са изгледом царских, пре свега византијских, костима, савремених израђеним представама светитељке.<sup>47</sup> У религиозној уметности се могу срести и сцене из живота светитељке, у виду кратких циклуса. Као самостална фигура, у Византији се најчешће слика без атрибута мучења уобичајених на западу (точак са ножевима, мач), што се у Св. Трипуну не може видети због оштећења.<sup>48</sup> Али ако је то овде био случај, само би допуњавао очигледно присутну комбинацију источне и западне хришћанске идеологије.<sup>49</sup> Друге свете жене у Катедрали не држе симболе својих мучења, а код неких су насликани само



Сл. бр. 6.  
Св. Катарина

<sup>47</sup> Д. Војводић, *Нав. дело*, стр. 2—22.

<sup>48</sup> Не треба изгубити из вида да је огртач размакнут и са леве стране, исто као на десној, где рука јесте ангажована, али је левица могла бити и у ставу молитве.

<sup>49</sup> И сама представа Св. Катарине заједно са Св. Маргаритом среће се на истоку као и на западу: нпр. на две грчке иконе са Синаја (XI—XII век; XIII век), као и у Монреалу (крај XII века; поред ње је и Св. Венеранда), у цркви Св. Кларе у Асизију (прва пол. XIV века) или на тосканској олтарској слици из прве половине XIV века (Ватиканска Пинакотекa; око Богородице са Христом распоређене су још и Агнеза, Луција, Марија Магдалена, Клара и Агата).



Сл. бр. 7.  
Св. Маргарита

њихови светитељски атрибути, што је блиско византијском типу представа. У Котору је постојало неколико цркава посвећених Св. Катарини, од којих је старија она која се помиње 1397. године, као обнављана и додељена на старане реду Св. Франа (Фрање), чији је самостан, изван зидина, био у близини.<sup>50</sup>

*Св. Маргарита.* Портрет са западне стране истог лука данас је у нешто бољем стању од претходног (сл. 7). Ова светитељка, такође одевена у владарско рухо, на себи има пурпурни огртач са преливом плавих набора оивичен златном бордуrom и бисерима, прикопчан око врата, док је пурпурни украс на раменима, попут маниака, богато украшен везом. Његов руб је завршен сменом полукружних испупчења и усечених равних ивица. Мученица је оде-

<sup>50</sup> И. Стјепчевић, *Нав. дело*, стр. 57—63.

вена у хаљину боје плавог прелива на огртачу, која је око десне руке, у којој држи крст, обухваћена епимаником, док је лева прекривена. Тамна, равна коса је обухваћена истом мрежицом попут оне код Св. Катарине, али је круна плића, завршена у ритму украсног узорка као и маниак, а од њеног врха полази бели вео са црвеним тракама, падајући низ леђа. Дискретно покренута глава и руменило облик образа и усана оживљавају строгост лица светитељке.

Ова антиохијска мученица, која је живела у време цара Диоклецијана (284—305 г.), у византијским синаксарима се помиње под именом Св. Марина.<sup>51</sup> Њен култ се на Западу шири у VII веку, а позната је као Св. Маргарита. Мошти младе мученице су вероватно биле донете у Цариград у VIII веку, одакле су у време латинске владавине делови пренешени у Венецију, а било их је и у другим градовима Италије. Поштована је у Апулији и на Сицилији, па не изненађује присуство њеног култа у Јужном приморју и Далмацији.<sup>52</sup> Када се слика као појединачна фигура, на Истоку се по правилу представља у одећи обичних жена, јер се одрекла свог порекла, са крстом у десној руци, мада се још од XI века понегде јављају и њени портрети у владарском руху. Раскошна властелинска или владарска одежа са круном уобичајена је за иконографију ове светитељке у католичким земљама, где се пак јављају и примери византијског модела, као у Апулији. Некад се ова светитељка приказује у сцени борбе са аждајом или демоном, и то у иконографији обе цркве, како га саплиће и савладава газећи му стопалом главу или како, држећи га за косу или рогове, замахује чекићем.<sup>53</sup> Могло је доћи и до поистовећивања са принцем Александром, штићеницом Св. Ђорђа, што би, осим њеног порекла, био још један повод за богато рухо. У Св. Трипуну, Св. Маргарита је на основу облика имена и представе у владарској одећи (овде, византијског типа), приказана по моделу нешто чешће сретаном на Западу.

*Св. Текла.* У западном квадратном травеју главног брода, јужно, на источном делу источног лука, насликан је лик ове светитељке (сл. 8). Одевена у црни мафорион, у левој руци држи књигу — кодекс у кожном повезу са ужом страном у црвеној боји, али, како је фреска оштећена, не види се украс, као ни крст који вероватно држи у другој руци. Испод мафориона ова светитељка вероватно има окер капу на глави, али није искључено да је у питању светла

<sup>51</sup> Кћи паганског свештеника, племенитог рода, прихвата хришћанство, одбија да се уда за префекта Оливирија и одрекне се Христа, због чега је мучена, искушавана од ђавола којег је и победила (појављује се у виду аждаје или демона Белзевуба) и погубљена, преобративши многобројне присутне. На Истоку се слави 17. 7 (нпр. у Дечанском календару), на Западу 12. или 20. 7. Златна легенда помиње и Св. Марину девицу, која је, прерушена у мушкарца, живела у мушком манастиру под именом Св. Маринус (у Византији познатија као Маринос или Марија). J. de Vogüé, *Нав. дело*, том I, стр. 324—325, 368—370.

<sup>52</sup> О Св. Маргарити, под именом Св. Марина, у: Д. Војводић, *Нав. дело*, стр. 290—318.

<sup>53</sup> Раније поменута представа Св. Маргарите, где чекићем убија Белзевуба на сијенском Мистичном венчању Св. Катарине, дата је наспрам арханђела Михаила који убија аждају. Рађена је по узору на византијске моделе. У овом делу обједињене су светитељкине врлине као мученице, девице и ратнице, заштитнице вере у Христа, светих места, породиља, мира. Слична паралела се налази у близини улаза у цркву Св. Константина и Јелене у Охриду (XIV в.). У: L. Drewer, *истио*.

коса. Издужено, сталожено лице окер инкарната и зелених сенки оживљава благо руменило образа и усана. Идентификована је по преосталим латинским словима ТЕ, као и по кодексу са којим се, сем ње, приказује на пример Св. Ирина, а само понекад Св. Петка.

Св. Текла, родом из Иконије, слушајући проповеди апостола Павла прихватила је хришћанство и придружила му се у ширењу јеванђеља по Антиохији, Мири и Киликији, живела је испоснички, а страдала је крајем II века.<sup>54</sup> Слави се 24. 9. Култ се ширио из средишта настанка легенде, њеног родног града Мериамлика у Сирији, по Малој Азији, преко Блиског истока до Јерусалима, Кипра, Цариграда, даље ка Балкану и Западној Европи, па је био присутан и у јужној Италији и на Сицилији.<sup>55</sup> У уметности, ако није представљена у сценама из свог житија (нпр. арена са зверима, интервенција Св. Павла да је заштити од звери, нестанак у стени итд.), дата је као самостална фигура са крстом и књигом, често врло сличном кодексу са којим се приказује Св. Павле или у нешто једноставнијој форми.



Сл. бр. 8. Св. Текла

Због ширења јеванђеља, понекад се сликала поред Св. Марије Магдалене као још једне помоћнице апостола, те су у том контексту оне сматране за

<sup>54</sup> Њен посвећенички живот испоснице и чудотворке испуњен је мукама кроз које је пролазила због вере. У Иконији су је бацали у огањ, у Антиохији дивљим зверима, а нестала је у стени која се затворила за њом скривајући је од потере. Житије се заснива на апокрифном тексту *Дела Павла и Текле*. У: Д. Војводић, *Нав. дело*, 224—248. Сматрана је за прву мученицу међу светитељкама и за апостољку, па је зато једина небиблијска личност која је укључена у *Commendatio animae*. О животу и иконографији и у: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 3, New York — Oxford 1991, стр. 2033—2034.

<sup>55</sup> До IV века Св. Текла постаје симбол чедности који су источни црквени оци попут Григорија Ниског и Григорија Назијанског, истичући аскетски начин живота, узимали за најсветлији пример међу светитељкама. Латински свети оци су нешто блажи у наглашавању њених врлина, а Амброзије који је истиче у својим *De virginibus*, у првој проповеди о чедности ипак на прво место ставља Св. Агнезу, као и Јероним и Августин. У: L. Haune, *Thecla and the Church Fathers*, *Vigiliae Christianae*, Vol. 48, No. 3, Leiden 1994, стр. 209—218.



Сл. бр. 9. Св. Агата

„равноапостолне”.<sup>56</sup> Како је овде приказана у тамном мафориону и са поменутиим атрибутима, сасвим се уклапа у изворну, престоничку византијску иконографију.

*Св. Аџаџа.* Западни део истог лука на којем је Св. Текла намењен је овој мученици (сл. 9), умотаној у мафорион пурпурне боје чији су богати набори наглашени танком белом линијом. Један крај широке тканине прекрива леву руку и пада пребачен преко њене десне руке, којом држи крст. Левица се помаља тек толико да крст придржи. Испод је тамноплава хаљина. На глави испод мафориона светитељка има светлу капу која уоквирује сетно, достојанствено лице са благим изразом бола и мучеништва, док је окер инкарнат оживљен истим руменилом као код других светих жена.

По предањима рођена у Катанији на Сицилији, ова светитељка због своје изразите лепоте и посвећености Христу доспева пред намесника Квинтијануса те бива мучена, након чега умире у заточеништву.<sup>57</sup> Папа Григорије Велики ју је, снажно подржавајући култ, у VI веку прогласио за светитељку посветивши јој некадашњу аријанску цркву у Риму. Мада се зна да се већ у време раног култа живот Св. Агате налази у грчким синаксарима, у нешто млађим латинским хагиографијама пр-

<sup>56</sup> Чак и у Дионисију, атоском рукопису из 1616. године који је, по узору на старији менолог Василија II и Метафрастов менолог уредио монах Кирил, као „равноапостолне” се помињу светитељке Текла, Фотина и Марија Магдалена. У: С. Rapp, *Figures of Female Sanctity: Byzantine Edifying Manuscripts and Their Audience*, у: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 50, 1996, стр. 313–332, 335–344.

<sup>57</sup> Као веома образована, успешно се бранила на суђењу, остајући доследна у својој вери у Христа. Била је подвргнута искушењима, тучена, утамничена, истезана, паљена на угљу, одсечене су јој дојке а залечио је апостол Петар послат од Христа, итд. Измолила је Бога да је упокоји. Увидевши почињену неправду, становништво Катаније устаје против мучитеља, који настрада у покушају бекства. Све се збило у време цара Деција, 251. године. У: J. de Voragine, *Нав. дело I*, стр. 154–157.

ви је помиње Св. Јероним у свом Hieronymianum-у.<sup>58</sup> Са Сицилије, где је била и патрон епископије, поштовање ове светитељке се шири по Италији и западној Европи, са једне, те ка Цариграду,<sup>59</sup> тј. Византији, са друге стране, обухватајући цело Средоземље. Сцене из циклуса мучења Св. Агате се у византијским менолозима јављају од краја X, а најчешћа међу њима, одстрањивање дојки, на Западу постаје уобичајена од XII века. У уметности средњег века је распрострањенија њена самостална представа, која се у латинској иконографији, поред стандардних светитељских, с временом приказује са атрибутима мучеништва попут дојки на тацни (две или чак више), кљештима, свећом (некад сломљеном).<sup>60</sup> На Истоку се најчешће слика као обична жена у мафориону јер се одрекла погодности свог племенитог порекла, док се на Западу приказује у властелинској или владарској одежди, а у Италији се јавља и у византијском племићком оделу.<sup>61</sup> У цркви Св. Трипуна представа Св. Агате се уклапа у византијску иконографију. У Дечанском календару идентификација није сасвим извесна, јер је уместо 5. фебруара, када се слави, насликана под 3. 2. па је можда у питању Св. Ана.<sup>62</sup> У Котору је 1326. године постојала црква Св. Агате, у близини цркве Св. Николе морнара.<sup>63</sup>

*Св. Луција.* Источни део западног лука, у истом западном травеју главног брода, место је где је представљена ова светитељка (сл. 10). Одевена је у пурпурни мафорион пребачен преко главе и отворен на грудима, па се доња хаљина јасно види као издужена тамноплава површина. Десном руком држи двоструки крст на грудима, док је лева, отвореног длана, у ставу молитве. На глави испод огртача има светлу капу. Издужено лице и нос, округла брада и мала црвена уста дају смирен, уравнотежен израз.

По легенди, племкиња из Сиракузе, надахнута славом Св. Агате и поштовањем њеног култа на Сицилији, одлази са болесном мајком на гроб



Сл. бр. 10. Св. Луција

<sup>58</sup> У: L. de Girolami Cheney, *The Cult of Saint Agatha*, *Woman's Art Journal*, Vol. 17, No. 1, 1996, стр. 3—9.

<sup>59</sup> У Цариграду су њене мошти боравиле два века, све до повратка у Венецију и најзад на Сицилију.

<sup>60</sup> L. de Girolami Cheney, *исѿо*; М. Е. Carrasco, *An Early Illustrated Manuscript of the Passion of St. Agatha* (Paris, *Bibl. Nat.*, MS lat. 5594), *Gesta*, Vol. 24, No. 1, 1985, стр. 19—32.

<sup>61</sup> Д. Војводић, *Нав. дело*, стр. 108—118.

<sup>62</sup> Сви поменути светитељи који су насликани у дечанском црквеном календару, побројани су у тексту: С. Кесић-Ристић — Д. Војводић, *Менолоџ*, у: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, стр. 377—425.

<sup>63</sup> И. Стјепчевић, *Нав. дело*, 57—63.

светитељке, по помоћ. Св. Агата јој се обраћа у сну, рекавши да је Луција својом вером допринела излечењу мајке и да ће и сама мученички страдати. Две жене након тога поделише сву имовину помажући сиротињи, али је Луција, пошто су је пријавили Паскхасију, испитивана и мучена због вере у Христа.<sup>64</sup> По некој од легенди сама себи је ископала очи да младића који је био очаран њима не би навела на зло, а он се, задивљен овим поступком, преобратио у хришћанство. Страдала је у првој деценији IV века. Култ ове ранохришћанске светитељке негован је пре свега у оквиру католичке цркве, са центром у Сиракузи, одакле се проширио по Италији, Средоземљу и западној Европи. Слави се 13. 12. или 6. 2. Сцене из њеног живота углавном се односе на мучења, а најчешће епизоде су свакако најдраматичније, попут вуче воловима или бодeња ножевима. Под утицајем Византије у овим крајевима, одежда Св. Луције у појединачним представама може бити слична одежди Св. Агате. У Италији се приказује са крстом у једној руци док другом благосиља, са круном на глави или у рукама, атрибутима мучења попут бодeжа, а често са горућом лампом или како на тацни држи своје очи, што упућује и на значење њеног имена као светлости и Божанске мудрости.<sup>65</sup> У Св. Трипуну Св. Луција је приказана по византијској иконографији светих жена, што се уклапа у програм цркве, али је свакако интересантно решење. Капела са њеном посветом подигнута је у Котору 1360. године уз цркву Св. Марије.



Сл. бр. 11. Св. Клара

*Св. Клара.* Западни део истог лука носи портрет ове светитељке (сл. 11). Она на себи има смеђи мафорион, мање отворен на грудима него што је код Св. Луције, па вертикализам фигуре није толико изражен. Доња хаљина је у истој боји као и горња. Обема рукама светитељка држи замотан бели свитак, слично као што Св. Агата држи крст. Црна капта испод огртача уоквирује ситно овално лице финих црта, тамнијег тена и без руменила присутног код већине ликова, истичући скромност и смерност целе фигуре.

Ова католичка светитељка је канонизирана 1255. године, знатно после осталих портретисаних у Св. Трипуну. Центар култа је био у Асизију и у цен-

<sup>64</sup> Намесник је наредио да је дају руљи на немилост, али је нису могли помаћи, те су је вукли упрегнутим воловима, палили ватром, поливали врелим уљем, па, кад ништа није вредело, мученици су изболи врат ножевима. Није се упокојила док није примила последњу причест. У исто време намесник је због пљачке повучен са Сицилије и кажњен смрћу. J. de Voragine, *Нав. дело I*, стр. 27—29.

<sup>65</sup> G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florenz 1965, стр. 704—709; занимљив пример се налази на ретаблу у катедрали у Чивидалу (1195—1204), где су осим Св. Луције представљене и Маргарета, Агата, Агнеза и Цецилија како држе лампе, као алузија на Мудре девице.

тралној Италији, одакле се од средине XIII века ширио Европом. Сестре су јој биле Св. Агнеза и Св. Беатриче. Била је чланица августинског реда Хермита. Као прва ученица Св. Фрање Асишког је, након што је положила свечане завете овог, основала нови фрањевачки ред, Сиромашне Кларисе. По уобичајеној иконографији слика се у сивој или браон одећи повезаној канопом са чворовима, са црним велом обрубљеним белом линијом, у клечећем ставу или како благосиља, са уобичајеним светитељским атрибутима, а понекад са књигом, док се свитак у централно италијанским представама не среће. Његово присуство на фресци у Св. Трипуну могло би се разумети као замена за књигу или као завет на поштовање правила реда дат Св. Фрањи, које је касније и сама дорађивала. Међутим, како се у Италији понекад слика са честицама Часног крста у реликвијару,<sup>66</sup> што донекле асоцира на акакију са византијских владарских портрета која се као значајна царска инсигнија често јавља баш у форми свитка, можда је и овде то била намера. Овом приликом би Св. Клара могла бити чуварка верских закона међу сиромашнима. По легенди је одбранила свој самостан Св. Дамјана од непријатељске сараценске војске изневши пред невернике, уз молитву, пиксиду са хостијама, што се такође често слика. Значај евхаристије је наглашен и кроз чудо са умножавањем хлебова, када је благословила хлеб у манастирској трпезарији. На самрти јој је папа Иноћентије IV дао разрешење и благослов. Слави се 12. 8. када је 1253. године умрла, а њене мошти се налазе у цркви Св. Киаре у родном Асизију.<sup>67</sup>

Занимљиво је како се култ Св. Кларе брзо укоренио у Котору, где јој је три деценије након израде овог живописа био посвећен један преправљени женски бенедиктински самостан на месту данашњег фрањевачког и додељен на коришћење овом сестринству,<sup>68</sup> које је збрињавало и васпитавало сиромашне девојке. И поред различите одеће у односу на остале ликове у Св.



Сл. бр. 12. Св. Венеранда

<sup>66</sup> Светитељка је у Витербоу приказана са монстранцом. G. Kaftal, *Нав. дело*, 289—296; Монстранца, као богослужбени сасуд, од XV века садржи хостије за евхаристију.

<sup>67</sup> G. Kaftal, *исто*.

<sup>68</sup> И. Стјепчевић, *исто*.

Трипуну, представа ове светитељке им сасвим сличи, одступајући од њене уобичајене иконографије (свитак; капа уместо црног вела; вероватно без фрањевачког појаса). Овде је утицај византијског начина сликања светих жена очигледан.

*Св. Венеранда (Св. Венера).* Насликана је на западном делу западног лука, са северне стране западног травеја главног брода цркве (сл. 12). Огрнута је нежно зеленим мафорионом, испод којег носи тамноплаву доњу хаљину са извезеним златно жутиим оковратником. У десној руци држи двоструки крст, а лева је прекривена. Пошто је зона лица оштећена, наслућује се да на грациозно нагнутој глави, испод огртача, има капу. Љупког облика и нежних црта, њен лик је био оживљен ружичастом бојом.

Грчки облик имена ове светитељке је Параскева (среће се и у јужној Италији), тј. Петка. Латинска варијанта потиче од Венера или Бенера (на Сицилији, па и у деловима Грчке), те је од имена античке богиње, по којем је на овом језику дан петак и назван, проистекло име Св. Венеранде. У хришћанском свету постоје више светитељки са именом Св. Петке, али три имају изражене култове: најстарија Св. Петка Римска (26. 7), млађа из Иконије (28. 10) и најмлађа, Епиватска (Трновска, Српска) светитељка (14. 10). Њихове легенде се надопуњују и преливају, па је често врло тешко раздвојити их, што се одражава и на иконографију. Како је прва светитељка поштована и на Западу (Апулија, Сицилија, па и Јужно приморје), за разлику од друге две, овде је реч о Св. Петки Римској.<sup>69</sup> Сматра се заступницом пред земаљским и Страшним судом, заштитницом против разних болести људи, животиња и њива, а додаване су јој и друге чудотворне моћи. Најчешће се слика у одећи обичних жена украшеној детаљем на доњој хаљини, са крстом у десној руци и молитвеним ставом левице, мада се јавља и у властелинском или владарском руху са круном. Понекад је пак представљена како држи своју главу или кодекс, као проповедница јеванђеља. У Русији се често слика поред Св. Анастасије јер су обе поштоване као исцелитељке, што је интересантно јер је у цркви Св. Трипуна примењен исти распоред. Кипарски примери приказују је са иконом „*imago pietatis*”,<sup>70</sup> што због назива дана у имену као асоцијације на Христову искупитељску жртву, наглашава њену заступничку улогу.<sup>71</sup> Ова разноликост се објашњава широком распрострањеношћу неколико култова у провинцијама,

<sup>69</sup> Као наследница угледних и богатих родитеља, сву имовину даје сиротињи и одлази у манастир, одакле креће да проповеда хришћанство, преобраћа мноштво људи и чини чуда, те је због тога пагани, у виду три римска цара (како се најчешће приказују у уметности), муче и наређују погубљење одсецањем главе. Ово се збило за време Марка Аурелија (161—188). Сицилијанци су сматрали да је посечена за време Антонија Пија 143. г. на њиховом острву; по легенди, мошти проналази Св. Антимус и преноси их у Рим у IV веку. О Св. Петки Д. Војводић, *Нав. дело*, стр. 142—208.

<sup>70</sup> Постоје и друге, по значењу сличне представе, попут оне где Св. Петка лично носи оруђе Христовог страдања, као симболе Великог петка и култа Часног крста. Пример за то је представа светитељке у илуминираном рукопису Омилде Св. Григорија Назијанског, из друге половине IX века (Национална библиотека, Париз).

<sup>71</sup> Мада је овде сликана без таквих атрибута, улогом заступнице живих и мртвих пред Страшним судом свакако потврђује значај свог присуства, јер је катедрала Св. Трипуна била и место сахрањивања которских бискупа, других црквених великодостојника и виђенијих грађана.

мимо великих центара, а свакако су у питању првенствено Источна иконографска решења. У Котору је постојала црква Св. Венеранде, која је од краја XV века била седиште братовштине месара. Првобитни патрон ове цркве је био Св. Мартин, што је вероватно касније преиначено на Венеранду, све док коначна посвета није додељена Св. Ани.<sup>72</sup>

*Св. Анастасија.* На источном делу истог лука приказан је портрет Св. Анастасије Фармаколитрије (сл. 13). Светитељка је у смеђем огртачу са пурпурним преливом који је са наличја тамноплаве боје, што се види на десној страни, одакле се помаља рука са крстом. У другој, левој руци, држи облу бочицу издуженог врата и проширеног грла. Доња хаљина је у жутој боји, а набори су наглашени тамним линијама. Бели вео не належе директно на главу или капу, него би се по обрису пада тканине рекло да је пребачен преко круне, обмотан око врата и лица, уоквирујући га и прекривајући рамена. Делом оштећена представа допушта да се на издуженом лику тек назиру строге очи светитељке.

Од неколико мученица са овим именом, зна се да су постојале две пореклом из Рима. Познатија светитељка је била племенитог рода, од богатих родитеља, коју је мајка однеговала у хришћанском духу. Против своје воље удата за Публија, избегавајући брачне дужности и помажући и лечећи сиромашне, љути мужа који је зато утамничи. У изолацији јој помаже учитељ Хрисогон,<sup>73</sup> који ће након Публијеве смрти са њом путовати у Аквилеју и асистирати у храбрењу, лечењу, ослобађању мучених, као и у помазивању преминулих хришћана. Након његовог страдања Св. Анастасија наставља пут ка Солуну, потом и Сирмијуму, где је због своје делатности мучена и погубљена спаљивањем.<sup>74</sup> Због веровања у њене исцелитељске моћи, у Византији је названа



Сл. бр. 13. Св. Анастасија

<sup>72</sup> И. Стјепчевић, *исто*.

<sup>73</sup> У Далмацији, где је веома поштован, познат је као Св. Кршеван.

<sup>74</sup> Или је посечена. О Св. Анастасији у: Д. Војводић, *Нав. дело*, стр. 270—284; постоје различите верзије житија, па се у Златној легенди као место погубљења помиње острво Палмарија. Ј.

Фармаколитрија.<sup>75</sup> У V веку њене мошти су из Сирмијума пренете у Цариград, у цркву Христовог Васкрсења (Анастасис), где су се спојили светитељкин и култ Анастасиса. Крајем V века култ се појављује у Риму, где постаје цењен, улази у литургију и вероватно се, такође, спаја са култом Васкрсења. Св. Анастасија је сматрана заштитницом Задра, у који су, наводно, у IX веку њене мошти пренете из Цариграда, али је извесније да је тада донет један њихов део. Често се представља у одећи обичних жена, са крстом и бочицом дугог врата у рукама, углавном у тамном огртачу,<sup>76</sup> мада некад носи и бели вео као на појединим руским иконама, или патрицијску одежду (нпр. *San Apollinare Nuovo*). У Св. Трипуну, поред бочице као атрибута Фармаколитрије, Св. Анастасија је насликана са велом преко круне, чиме је примењено средње решење у иконографији овог типа светитељки, најчешће представљаних у виду обичних жена или, пак, мученица са крстом и одеждом високог ранга из којег су потекле, а којег су се одрекле. Разлог за то је, поред симболике имена, вероватна иконографска паралела са Св. Недељом, која се најчешће слика са круном, а понекад са белим велом и раскошном, владарском одором.<sup>77</sup> Св. Анастасија се слави 22. 12, а у католичкој цркви на Божић, 25. 12, што се сматра датумом њене смрти.

*Св. Амброзије.* Два мушка светитељска портрета сачувана су са северне стране средњег травеја главног брода, а на западном делу западног лука је представљен Св. Амброзије (сл. 14). Овај свети отац Западне цркве приказан је у богослужбеној одежди православних епископа. На себи има полиставрион отворен при десној руци којом благосиља, откривајући наруквицу епиманику, украшену златним везеним украсом у виду ромбова са стилизованим крстовима. Омофор је, у паду, пресавијен преко леве руке прекривене епископским огртачем, чији су набори наглашени сенчењем ружичастим тоном. Око врата се, са десне стране, назире део доње одежде, епитрахил, у златној боји. Издужен лик времешног светитеља са високим залисцима, седом косом и дугом брадом, моделован је пажљиво и спретно, комбиновањем окер, беле и ружичасте. Поред Св. Августина, овај портрет је међу најбоље очуваним у галерији светитеља цркве Св. Трипуна.

Св. Амброзије је један од четири света оца Западне цркве,<sup>78</sup> а у обе цркве се слави 7. 12, на датум када је проглашен за бискупа, како је приказан и у

de Voragine, *Нав. дело I*, стр. 43—44. Сцене мучења се често приказују у уметности, а углавном се базирају на Метафрастовом менологу.

<sup>75</sup> На минијатури у рукопису Петера од Еболија, *De Balneis Puteolanis* (јужно италијанска школа, XIV век; Библиотека Бодмериана, Женева) нпр. приказана је Св. Анастасија како у пећини водом лечи пет нагих жена посипајући их течношћу из своје амфоре.

<sup>76</sup> Али не као монахиња, што је важно за разликовање од друге Св. Анастасије, када бочица није насликана.

<sup>77</sup> У галеријама светитељских портрета убичајене су представе једне поред друге Св. Петке, Св. Недеље и/или Св. Анастасије. О Св. Недељи у: Д. Војводић, *Нав. дело*; укратко и у: Ј. Радвановић, *Невесије Христове у живојису Богородице Љевишке у Призрену*, у: Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988, стр. 69.

<sup>78</sup> 1295. године папа Бонифације VIII је, осим Амброзија, за свете оце Западне цркве прогласио Августина, Григорија Великог и Јеронима.



Сл. бр. 14.  
Св. Амброзије

Дечанском календару. По легенди је још у детињству рој пчела предсказао његову узвишеност и говорнички дар слетевши му на лице и уста док је спавао, а потом се виноу у небо. Племенитог порекла, учен, убрзо је примећен као добар говорник и постављен да из Милана управља провинцијама Лигурија и Емилија. У расправи између аријанаца и католика око избора новог бискупа, ушавши у цркву да их смири, изабран је управо Амброзије, јер је захтев дечијег гласа, који се тада зачуо, схваћен као Божји знак, те се није смео занемарити. Убрзо, као врсни реторичар, постаје добар државник, теолог и проповедник, успоставља правила богослужења и литургијског певања у миланској цркви, чини многа чуда искорењујући аријанску јерес и ширећи хришћанство. Објавио је многобројне теолошке коментаре на тему правоверности и хришћанских врлина, посебно о чедности. О његовом животу је у *Vi-*

*ta Ambrosii* писао бискуп Паулинус, предавши потом дело Св. Авгуστину.<sup>79</sup> У хришћанској уметности, четворица Западних црквених отаца се често сликају заједно или у паровима, у близини Христа, јеванђелиста или других светитеља.<sup>80</sup> По католичкој иконографији Св. Амброзије се приказује у бискупској одежди, али се у Византији, јужној Италији и на Сицилији налазе и другачији примери представа овог светитеља, блиски сликама православних епископа. Тако је у Палерму (Капела Палатина, мозаик из XII века) приказан са белом брадом, омофором и књигом, како благосиља, док је у Монреалу примењено



Сл. бр. 15.  
Св. Августин

<sup>79</sup> J. de Voragine, *The Golden Legend I*, 229—237; сцене из Христовог и живота Св. Амброзија заједно су приказане на олтару цркве Сан Амброђо у Милану, осмишљеном да уједно буде и гробно место светитеља. У: C. Hahn, *Narrative on the Golden Altar of Sant Ambrogio in Milan: Presentation and Reception*, у: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 53, 1999, стр. 167—187.

<sup>80</sup> Интересантна је минијатура из Герона Беатус рукописа (крај X в., катедрала у Герони), где су Амброзије, Августин и Григорије Велики са Св. Јованом приказани као коментатори Апокалипсе, као и фреска Христ на престолу са четири нише у којима седе Западни св. оци држећи књиге, попут јеванђелиста (катедрала у Аквилеји, XIV век).

слично решење, само без омофора.<sup>81</sup> У которској катедрали је потпуно испоштована православна иконографија, као код сликања портрета Источних црквених отаца попут Василија Великог или Јована Златоустог у оквиру Службе архијереја. Једино што је супротно од уобичајеног је одсуство књиге или свитка у левој руци светитеља.

*Св. Августин.* На источном делу западног лука са северне стране средњег травеја сачувана је фреска са попрсјем и ликом Св. Августина (сл. 15), у православној епископској одори — у полиставриону и са омофором украшеним крстовима. Приказан је како благосиља десном, делом видљивом руком, док је лева страна представе сасвим оштећена. И овде се назире златни епитрахил око врата светитеља. Лице средњих година, таласасте тамне косе и браде, снажних црта, моделовано је прецизно попут лика Св. Амброзија, са још изражајнијом употребом боје.

Овај свети отац латинске цркве (354—430) је на свом дугом путу преобраћења имао управо Св. Амброзија за саветника. Племенитог порекла, рођен у Тагасту близу Картагине, као веома образован у филозофији, музици, математици и уједно добар реторичар, прихвата манихејско учење, док његова мајка хришћанка истрајно настоји да га преобрати. Доласком у Милано и слушањем Амброзијеве проповеди, он посумња у свој избор, те уз помоћ и савете бискупове и свештеника Симплицијануса спознаје љубав према Богу. Након што га је Св. Амброзије крстио, враћа се у Африку и убрзо постаје бискуп у граду Хипо, где, као врсни духовник и частан човек, остаје до краја свог живота. На самрти му се, по легенди, указао лик Св. Тројице, са којег су се спустила три зрака, урезавши свој одраз на његовом срцу. Оснивач је монашког августинског реда Хермита, а слави се 28. 8, што је дан његове смрти. Успоставио је канонска правила католичке цркве, а бавећи се кључним теолошким темама написао је низ значајних дела попут *О држави Божјој*, док је свој живот описао у *Исјовесћима*.<sup>82</sup> У уметности средњег века Св. Августин се често приказује заједно са Св. Амброзијем и другим црквеним оцима, док су њихове представе у присуству светитељки такође многобројне.<sup>83</sup> Уобичајено је да се овај свети отац слика као средовечни човек са кратком тамном брадом, у бискупској одори са митром и штапом. Али, као и код Амброзија, постоје одступања од уобичајене иконографије, када носи монашку тунику и кожни појас испод огртача, када држи свитак, седи на престолу или за столом. На мозаику из XII века у катедрали у Чефалу је без митре, у грчкој ту-

<sup>81</sup> G. Kaftal, *Нав. дело*, стр. 44—45; минијатура у менологу Василија II (крај X — почетак XI в., Цариград, данас у Ватиканској библиотеци) приказује Амброзија као епископа, подигнутих руку ка зраку светлости упућеном од руке Божје на небесима, а на пандантифима северне куполе цркве Св. Марка у Венецији, четири Св. оца су у епископским одорама (само мозаик са ликом Амброзија је првобитан из XII, остали су поновљени у XVII—XVIII в.).

<sup>82</sup> J. de Voragine, *Нав. дело II*, стр. 116—132.

<sup>83</sup> На пример, Августин и Амброзије су приказани заједно, као епископи, на источном зиду протезиса у катедрали у Монреалу (касни XII век); у сијенској цркви Св. Августина овај светитељ је насликан са Агатом, Катарином, Маријом Магдаленом, Луцијом и Кларом (прва пол. XIV века).

ници и са књигом у рукама.<sup>84</sup> У которској катедрали, пак, овај латински бискуп носи епископску одежду православних црквених отаца, баш као и Св. Амброзије. Како је фреска оштећена, не зна се да ли је у његовој левој руци била насликана књига, што је сасвим могуће.

Појединачне фигуре светитеља, за разлику од ликова у сценама из циклуса Страдања, својим димензијама испуњавају намењене им сликане површине уоквирене танком бордуром, не оптерећујући их. Положајем тела оне не подлежу сасвим композиционој строгости, задржавајући нешто од дирљиве животности заустављеног покрета. Богат колорит са доминацијом пастелних боја, примена финих тонских прелазаци и спорадично истицање контраста при изради детаља доприносе већој пластичности фигура. Складна обрада лица постигнута је успешним комбиновањем сигурног цртежа и сликаног инкарната. Постепеним наношењем добијени су неосетни преливи из маслинастих сенки у окер и румену боју осветљених површина чела и образа. Вешто уклапање са фином линијом цртежа дубоких очију, издужених, оштрих носева и малих усана, кулминира интензитетом и индивидуалношћу израза на лицима Св. Амброзија и Св. Августина. Драперије већине фигура су у меком паду, богате дугачким уским наборима у виду издужених као и преломљених, паралелних и угластих линија добијених тонским сенчењем, уз додатак беле боје. Раскош фресака знатно је умањена њиховим оштећењима али сигурнија техничка израда и довољно видљива поетичност ових портрета у односу на сцене из олтар, наводе на претпоставку о различитим уметничким рукописима у оквиру исте сликарске групе.

Анализом, по бројности доминантних женских портрета у цркви Св. Трипуна, колико степен њихове очуваности то допушта, може се закључити да су све светитељке представљене као младе, достојанствене, чедне девојке које су своје животе посветиле вери. Све су дале завет девичанства, у име Христа и његове жртве су проповедале јеванђеље, трпеле мучеништва и страдале или су живеле испосничким животом, одрекавши се свих земаљских блага. Вера и љубав су им пружале снагу да поднесу жртву којом би му се приближиле и са њим живеле вечно. Оне су Христове невесте а он њихов небески женик, који их овенчава круном небеског царства и вечне славе. Младост, узвишена лепота и мир видљиви на лицима светитељки симболишу телесну као и духовну и моралну чистоту, модел савршенства достојан подражавања.<sup>85</sup>

Овде је примењен један општеприхваћен модел у оквиру хришћанске цркве, чија се идеја препознаје кроз иконографију, симболику и место ликова у

<sup>84</sup> G. Kaftal, *Нав. дело*, стр. 125–145; на мозаику са западног зида северне галерије, у хору цркве Св. Марка у Венецији, Св. Августин је представљен као епископ (XII век).

<sup>85</sup> Ј. Радовановић, *Невесте Христове у живојису Богородице Љевишке у Призрену*, у: Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988, стр. 72–74; и Св. Амброзије је, нпр., окарактерисао Св. Агату као девицу и Христову невесту. У: J. de Voragine, *Нав. дело I*, стр. 157.

оквиру програма живописа. По светитељској хијерархији, свете жене су често представљане у западним деловима православних храмова,<sup>86</sup> од чега се одступало када су оне биле патронесе, услед одређених тумачења њихових заштитничких улога, итд. У раном хришћанству (Рим, Равена, Пореч) су сликане на истакнутим местима у наосу, често на луковима у близини олтара, што се задржало и у неким деловима Византије.<sup>87</sup> У оквиру живописа српских катедралних цркава, женских манастира као и властелинских задужбина са краја XIII и из XIV века, многобројне су представе светитељки чији се култови шире са освајаних византијских територија као и из Јужног приморја и Италије.<sup>88</sup> Интересантан је пример катедралне цркве Богородице Љевишке (1310—13), где су свете жене насликане на истакнутим површинама стубаца у наосу и северном броду, јер, овако распоређени, њихови ликови представљају небеске невесте као стубове тријумфујуће цркве.<sup>89</sup>

При прављењу избора светитеља наручиоци су се свакако одлучивали према заступљености њихових култова у овој средини, о чему у самом Котору сведоче многобројне цркве које за патронесе имају већину светих жена насликаних у Катедрали.<sup>90</sup> У прегледу живописа у цркви Св. Трипуна примећују се одређене везе исказане пре свега кроз иконографију и избор ликова у галерији светитељских портрета, као и кроз њихов распоред и међусобне релације. Св. Марија Магдалена и Св. Марта приказане су као сестре васкрслог Лазара, Христовог пријатеља. Марија у оваквој интерпретацији представља симбол покајања. Она је та која је Христа помазала припремивши га за страдање, пратила га на Голготу, а након његових посмртних јављања и Вознесења, постала равноапостолна помажући Јовану Богослову или, по другој верзији, са сестром проповедала хришћанство. Две светитељке племенитог рода, Св. Катарина и Св. Маргарита, за разлику од осталих обучене у владарско рухо, преобратиле су својим образовањем, чврстином и истрајношћу током мучења многе пагане, међу којима и мислиоце и филозофе, у хришћанску веру. Улога чуварки и Христових ратница у борби против зла условила је и близину у

<sup>86</sup> Склад хијерархије небеске и земаљске литургије одређује место сликања светитељки, као и место где су у току богослужења стајале жене, тј. у деловима цркве далеко од олтара. Д. Војводић, *Нав. дело*, стр. 598—602.

<sup>87</sup> Све распрострањеније је мишљење да су у Византији, за време служења литургије, жене у парохијским црквама стајале у северном делу наоса, што је и данас уобичајено, па представе светитељки сликане у овом делу храма нису необичне, ни ретке. Портрети одређених светих жена (нпр. Текла, Петка, Анастасија, Недеља, Ирина, Варвара, Марина, Јулиана...) у нартексу, посебно у близини сцена Страшног суда и гробних места, чести су и због њихове заступничке улоге. У: S. E. J. Gerstel, *Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium*, у: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 52, 1998. стр. 89—95.

<sup>88</sup> Д. Војводић, *Нав. дело*, стр. 602—606.

<sup>89</sup> Ј. Радовановић, *Нав. дело*, стр. 67—78. Сачуване су представе девет светитељки од којих су, колико је познато, у цркви Св. Трипуна у Котору насликане Свете Катарина, Петка, Текла и Анастасија.

<sup>90</sup> Како на луковима није сачуван целокупан број портрета, првобитни избор ликова се само може претпоставити на основу укоренености светитељских култова, попут Св. Варваре чија је црква постојала у Котору до 1513. године. У: И. Стјепчевић, *Нав. дело*, 57—63.

распоређивању Марте и Маргарите. Ове четири светитељке на јужним луковима травеја над којим је стајала купола насликане су насупрот Св. отаца, што, када се нагласи њихова улога проповедница, није случајно. У истом реду приказане су и Св. Текла и Св. Агата, прва са јеванђељем у руци као ученица апостола Павла, што је по делатности повезује и са Св. Маријом Магдаленом, а друга као штићеница апостола Петра који јој је, у Христово име, видао тешке мученичке ране. У следећем пару су Св. Луција, коју је управо поштовање према жртви Св. Агате привукло вери, и Св. Клара, обе посвећене помагању сиротињи и одрицању од земаљских блага, што их повезује и са већином осталих светих жена. Символика значења имена спаја их и у светлости и чистоти њихових дела, у којима доминира наглашавање евхаристије. Св. Венеранду и Св. Анастасију, ослобођене од овоземаљских добробити, спаја и веровање у њихове чудотворне исцелитељске моћи и заштиту али и симболичност имена, прве као имена дана Христовог страдања, а друге са значењем Христовог Васкрсења. Дакле, заједно насликане представљају Христову искупитељску жртву и опрост ради спасења човечанства и тријумфа живота, а, како је Св. Петка и заступница пред Страшним судом, ово значење је додатно појачано. Св. Амброзије и Св. Августин, двојица од четворице светих отаца стубова католичке цркве и твораца њене литургије, били су блиски и за живота. Поред тога што је у писаним делима говорио о свом духовном учитељу у најбољем светлу, и Августин се, као и Амброзије а и други црквени оци, бавио проблемом чедности и писао житија и похвале светим женама. Мада у виду претпоставке, сасвим је могуће да су се на суседном, источнијем луку, налазили портрети још двојице латинских отаца, светих Јеронима и Григорија Великог, самим тим што је реч о травеју изнад којег се некад уздизала купола. Символична паралела са четворицом јеванђелиста надахнутих од Бога за своја дела, као и близина олтарског простора и Часне трпезе за којом ови архијереји служе вечну Литургију у присуству светитељки,<sup>91</sup> чине главну спону између програма олтара и наоса цркве.

У Св. Трипуну представе сликане на луковима, као кључним статичким преносницима терета горње конструкције, истичу вишезначну улогу светитеља у идејном програму Катедрале. Трпећи и доказујући се кроз своје подвиге за живота, они се делима уграђују у хришћанску цркву, носећи божански и материјални свод, успостављајући везу и склад између небеске и земаљске литургије. Удружене са светим црквеним поглаварима и Св. Трипуном, образоване и истрајне проповеднице јеванђеља, моћне и борбене чуварке хришћан-

<sup>91</sup> За овај рад је интересантно како је Св. Амброзије, у *Epistoli*, протумачио симболику идеје да олтар у миланском Сан Амброђу уреди као своју гробницу: „Нека тријумфујуће жртве (мученици) заузму своје место где је Христ жртва. Нека Он који је страдао за све, буде над олтаром; нека они спасени Његовом жртвом буду под олтаром. Ово је место које сам за себе одредио, јер приличи да бискуп почива где је обичавао служити Светој Жртви” (прев. аутора). Догматска и хијерархијска порука која скоро изједначава Христову, жртве мученика и бискупову жртву, говори о значају трајања евхаристије кроз Цркву, што се исказује управо кроз светитеље којима су олтари и посвећени. У: С. Hahn, *Нав. дело*, стр. 168—169.

ске вере, чудотворне исцелитељке, заступнице пред Страшним судом и поштоване патронесе которских цркава, присуствују служењу евхаристије у катедрали, приводећи вернике слављењу Христа и његове искупитељске жртве. Заједнички допринос светитеља кроз предано проповедање јеванђеља и успостављање богослужбених правила симболизује и делатност Христових апостола,<sup>92</sup> чији су настављачи которски бискупи, као представници земаљске цркве при служењу свете литургије.

Julijana Stevanović

PORTRAITS OF SAINTS AND THE IDEOLOGICAL PROGRAM OF THE ALTAR  
OF THE CATHEDRAL OF ST. TRIPUN IN KOTOR

Summary

The issues of the remaining frescoes in the church of St. Tripun in Kotor have, after new discoveries in the last two decades, become more complex thus offering the possibility of a multifaceted analysis. The monumental building constructed during the 12<sup>th</sup> century was painted only in the 1340's, at the time of the rule of the Serbian monarch Stefan Dušan (1331 — 1355), when that region was part of the Serbian state. After the last conservatory and exploratory works, it was confirmed that the whole wall painting was the work of Greek masters undertaken through the application of the Byzantine procedure, and that there were no traces of earlier paintings as a whole. The question about the reasons for painting the cathedral almost a century and a half after it had been constructed, as well as the issue of the origin of Greek painters (i.e. where these masters came from to the south part of the coast, by land from Byzantine or via south Italy and Venice) have so far remained unanswered.

The only remaining fragment of the altar fresco are the scenes of the Crucifixion and Deposition, whose iconography and style correspond to the Byzantine model from the time of the Paleologues. The depiction of the cycle of Christ's tribulations in the altar space was uncommon for the programs of both Orthodox and Catholic churches in this region until the first half of the 14<sup>th</sup> century, when there was a change under the direct influence of certain ceremonies connected with liturgies. A few similar examples of altar programs (the archbishop's church of St. Dimitrije in Peć, the baptistery of the church of St. Marco in Venice, the church of St. Michael in the monastery of Christ Pantocrator — the Constantinople mausoleum of Komnin dynasty) show equal representation of the idea in the east and in the west: the celebration of sacrifice, i.e. the imitation of the pilgrimage center of the Christian world — Christ's tomb in the Church of Resurrection in Jerusalem. This idea was mainly applied in cathedral temples and rulers' endowments.

On the intradoses of arches which separate the central vessel from side vessels, the images of the twelve saints painted in pairs were preserved: ten portraits of holy women and two holy priests. They were chosen according to the cults dominant in this region, formed according to the generally accepted model within the framework of the Christian church through

---

<sup>92</sup> Ова симболика је изражена и у архитектури цркве кроз укупан број носача — дванаест стубаца и стубова.

the combination of eastern and western ideologies and painted according to the principles of Byzantine iconography. The sophisticated technical performance and expressed poeticism of these characters in comparison with the altar scene indicate that they were painted by different artists from the same artistic group. The multifaceted analysis of the images of holy women enabled us to learn more about the essential connection of their roles and the roles of holy priests, which lead the observer to inspect the altar program and stress its message. Holy women painted on the support arches were, according to the hierarchy of presenting saints, one of the acceptable solutions in Byzantine iconography, symbolizing Christ's heavenly brides and the pillars of a triumphant church. They were portrayed for example as penitents or myrth-bearers, preachers or protégés of apostles on Judgment Day. Some are connected with others through symbolic meanings of names that are linked with Christ's tribulation and resurrection, i.e. his Eucharistic sacrifice. A specific choice of portraits of holy women was conditioned by the dominance of their cults in Kotor itself, where most of these women were the patronesses of small town churches and were finally united in this way in the cathedral temple of the Kotor Diocese.

Besides the preserved images of St. Ambrose and St. Augustine painted as wearing the robes of Orthodox bishops, it is quite possible that the neighboring east arch had portraits of St. Jeronimo and Gregory the Great. These four were the sacred fathers, pillars of the Catholic church and creators of its liturgy. Since this is a crossbeam above which there was a dome, it is logical to make a parallel with four Evangelists (usual in Christian iconography). The vicinity of the central east apse and the Lord's Table where these archpriests serve the eternal liturgy in the presence of holy women, St. Tripun and the bishops of Kotor, indicates the basic intention of procurators: the formation of the direct link between the altar program and the vessel of the church.

The analysis of the remaining frescoes in the church of St. Tripun confirms the multifaceted structural connection of the whole artistic program of the cathedral despite the small number of preserved fragments. Its ideological creators accentuated the scenes from the cycle of Christ's tribulations by placing them in the main altar. However, upon entrance the attention of believers is directed at this idea through a carefully designed choice, arrangement and mutual relationships of saints within the gallery of portraits, which makes them the foundation of the whole ideological program of the temple.

СВЕТЛАНА СМОЛЧИЋ МАКУЉЕВИЋ

## Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Успења

**САЖЕТАК:** У раду се анализира зидно сликарство 15. века наоса католікона Богородичиног Успења манастира Трескавца. Манастир се налазио под јурисдикцијом Охридске архиепископије, а од краја 14. века био је у саставу Османског царства. На основу изворне грађе, турских дефтера, утврђује се статус манастира и идентификују могући наручиоци обнове сликарства наоса. У раду је пажња посвећена тумачењу особености иконографског програма и савременом говору слике, који се посматрају у оквиру контекста њиховог настанка — православне културе Балкана у Османском царству.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** манастир Трескавац, зидно сликарство, православна култура у Османском царству, Циклус Страдања Христових, Царски Деисис

Монументално фреско-сликарство наоса цркве Успења Богородичиног манастира Трескавца, код Прилепа, обновљено је у последњој деценији 15. века. Трескавац је света гора од античког периода, у Византији култни Богородичин манастир и монашки центар. У позновизантијском периоду Трескавац је под посебном заштитом владара Андроника II и његовог сина Михаила IX, дарују га српски краљеви Милутин и Стефан Дечански, а потом краљ Душан, који у оквиру српске територије правним актима потврђује манастирску економију. Кохерентност свете манастирске територије и града Прилепа током средњег века, о чему сведоче српски дипломатички извори, наставља се и у оквиру Османског царства. Сликарство наоса сведочи о припадању водећим токовима православне уметности 15. века. То је уједно потврда континуитета култа манастира Богородице Трескавачке, његовог непрекинутог трајања и специфичних институционалних оквира унутар православне цркве у којима се развија визуелна култура у Османском царству.

У истраживању православне хришћанске уметности и културе друге половине 15. века Балкана, сликарство Трескавца помиње се у проучавањима општих сликарских токова као последица специфичног утицаја *костурске сли-*

карске школе на територији Балкана.<sup>1</sup> Допринос у изучавању сликарства трескавачког наоса припада првенствено Светозару Радојчићу и Бошку Бабићу, који су први сликарски ансамбл трескавачког наоса, на основу аналогije са стилски сродним споменицима, датовали у последњу деценију 15. века, будући да за прецизније датовање не постоје историјски подаци нити очуван ктиторски натпис.<sup>2</sup> Тако је трескавачко сликарство наоса доведено у везу са сликарством цркве светог Преображења на Меторима (1483), Светог Николе у Костуру (задужбини монахиње Евпраксије — 1486), слојем из 1483/84. године у Светом Никити код Скопља и манастира Поганово, Светог Јована Богослова у југоисточној Србији (1499).<sup>3</sup> Ипак, у синтетичким студијама или кратким посебним освртима на сликарство 15. века у цркви Богородичиног Успења у Трескавцу нису у довољној мери истражене историјске околности и контекст настанка сликарства наоса у оквирима Османског царства.

Задатак овог рада је прецизније утврђивање статуса трескавачког манастира током 15. века, као и могућих наручилаца сликарског ансамбла наоса. Исто тако, ово је покушај да се утврде оквири обновљеног сликарства у односу на старије сликарске слојеве, очуване у наосу цркве, и тумаче особеност новог иконографског програма. Говор слике трескавачког наоса и иконографски програм контекстуално се посматрају у оквиру духовног простора хришћанске православне културе у Османском царству.

## ТРЕСКАВАЦ — МУЛК У ПРИЛЕПСКОЈ НАХИЈИ

Територијалном и административном поделом град Прилеп и манастир Трескавац, након укључивања у Османско царство (1385—1386), у време владавине султана Мурата I, припадају Прилепској нахији, у оквиру Паша-санцака.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Г. Суботић, *Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица*, у: *Из прошлости манастира светог Јована Богослова*, Ниш 2002, 49—57, 53. Термин преузима и М. Марковић, *Манастир светог Никите*, Историја и сликарство, докторски рад, Београд 2004. О сликарству 15. века на широј територији Балкана још код: М. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450—1600), et dans le pays sous la domination étrangère*, Athènes 1989; М. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1993; З. Ждраков, *Към идентификацията на костурското ателие от XV век — по непубликувани автографи от Кремиковския и Погановския*, у: *Ниш и Византија*, 2, Ниш 2004, 255—270.

<sup>2</sup> С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, ЗЛУ 1, (1965), 69—103; Б. Бабић, *На маргинама историје манастира Трескаваца*, ЗЛУ 1, (1965), 23—29; Б. Бабић, *Сликарски ансамбл на наоси на цркви во манастирој Трескавец*, Стремеж 1, (Прилеп 1964) 67—81. О историји и истраживањима манастира Успења Богородице у Трескавцу: С. Смолчић-Макуљевић, *Зидно сликарство манастира Трескаваца*, магистарски рад, Београд 2006.

<sup>3</sup> Сасвим недавно утврђена је убедљиво историјска поступност развоја сликарских целина ове сликарске групе: М. Марковић, *Манастир светог Никите*, докторски рад, Београд 2004.

<sup>4</sup> Прилепска нахија формира се током 15. века. У 16. веку Паша-санцак се дели на Скопски и Солунски санцак, а Прилепска нахија од тада припада Скопском санцаку. М. Соколоски, *Стабилизација на турската урва во XV и XVI век*, у: *Прилеп и прилепско низ историјата*, књ. I, Прилеп 1971, 111, 112, 115.

Трескавац припада јурисдикцији Охридске архиепископије, све до њеног укидања, у оквиру Османске државе, као што је то било, сва је прилика, и од оснивања манастира у оквиру Византије, али и након Душановог припајања Прилепа српској држави.<sup>5</sup>

Захваљујући прагматичној политици Османске државе, у првим вековима након освајања, избегавањем сукоба у додиру са постојећим обичајима, институцијама и законима, на новим територијама успоставља се управна власт задржавањем постојећих хришћанских верских установа и њиховим укључивањем у оквире османског државног система.<sup>6</sup> На тај начин је Охридска архиепископија задржала ограничену унутрашњу аутономију.<sup>7</sup> Плаћање дажбина на територији Охридске архиепископије организовано је као плаћање данка Архиепископији, која је потом исплаћивала дажбине Османској држави, у оквиру разних такси какве су пешкеш и џизје или харач (haraç). Манастири и цркве су у почетку често ослобађани од плаћања најважнијих данака, захваљујући привилегији која је важила за цркве и манастире, нарочито за оне „од давнина”.<sup>8</sup>

У којој мери је економија трескавачког средњовековног манастира, потврђена повељама краља Душана у оквиру српске државе, очувана у оквиру Османског царства није могуће прецизно утврдити. Турске повеље, којима је манастиру Трескавцу регулисан статус у оквиру Османског царства, очувале

<sup>5</sup> Манастир Трескавац од оснивања припада Охридској архиепископији. Током средњег века он ужива посебан статус, изузет је из власти локалног епископа и стављен директно под управу охридског архиепископа, на шта указује одредба коју помиње краљ Душан у првој хрисовуљи трескавачком манастиру: И да не метеџа пискоупъ съ въѣхъ никако, тѣкмо помѣнь да иматъ, а веке нищо, а да не подѣ властїю архїепїскоупа, како и оу веѣѣхъ хрисоволѣхъ пише грѣцкескиѣхъ, у: *Сїоменици за средно-вековната и њоновата историја на Македонија IV*, Скопје 1980, 90, н. 42. О значењу и статусу ставропигијалних манастира в. М. Живојиновић, *Царски манастири*, Лексикон српског средњег века, приредили С. Ђирковић, Р. Михалчић, Београд 1999, 797—799, са литературом. О стању у Охридској архиепископији и општој историјској слици и односима унутар Османског царства на њеној територији: И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия-патриаршия*, Софија 1995, том 2, 1—64.

<sup>6</sup> О правним полазиштима, организацији Османског царства и њеном прагматизму у првим вековима видети: Н. Белдичану, *Организација Османског царства (XIV—XV век)*, у: *Историја Османског царства*, приредио Робер Мартран, Београд 2002, 138—163; А. Фотић, *Између закона и његове примене*, у: *Приватни живот у српским земљама у освић модерног доба*, прир. А. Фотић, Београд 2005, 32—33; Н. İnalçık, *Ottoman Methods of Conquest*, *Studia Islamica* II (1954), 103—129; Н. İnalçık, *Od Stefana Dušana do Osmanskog Carstva*, *Prilozi za orijentalnu filologiju* 3—4 (1952/53), 23—54; Х. Иналцик, *Османско царство*, Класично доба 1300—1600, Београд 1974, 99—107, посебно 101. Захвална сам професору др Александру Фотићу на критичком читању дела овог рада који се односи на историју манастира у оквиру Османског царства.

<sup>7</sup> И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, том 2, 2; За стање у Охридској архиепископији у оквиру Османског царства досада најпотпуније: А. Матковски, *Односите помеђу Охридската архиепископија и Османската држава*, Гласник ИНИ, XVI-2, Скопје 1972, 111—144. За стање српске цркве у периоду под Турцима, са анализом и примерима из 15. века: Р. Тричковић, *Српска црква средином XVII века*, Глас САНУ СССР, Одељење историјских наука, књ. 2 (Београд 1980), 61—162. О таксама: 66—89. За територију Свете Горе, А. Фотић, *Светиа Гора и Хиландар у Османском царству XV—XVII век*, Београд 2000.

<sup>8</sup> А. Матковски, *Црковни давачки во Охридската архиепископија (1371—1767 година)*, Прилози, II, 2 МАНУ, Скопје 1971, 39—71, посебно 44. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, 3, н. 1.

су се поуздано до 19. века, о чему сведоче ходочасници и познаваоци старина.<sup>9</sup> Повеле су издаване за различите потребе, а једну од њих помиње и натпис уз портрете трескавачких игумана на јужној фасади из друге деценије 19. века.<sup>10</sup>

Важну историјску грађу у изучавању историје и статуса манастира Трескавца 15. и 16. века, уз сликарство цркве, пружају подаци општинских или пописних катастарских дефтера (*Tahrir defterleri*) регионалних области. Премда ограничени врстом података, настали за потребе уређења Османске државе, често са пописом манастирског братства, саборним старцима, столујућим епископима и(ли) митрополитима, дефтери су драгоцен извор података за стање унутар Охридске архиепископије. Тако дефтер бр. 4 из 1467—68. године, за Прилепски вилајет (*Vilayet-i Pirlepe*), садржи податак о ослобађању плаћања манастира Трескавца свих ванредних државних обавеза и намета (*avariz-i divaniye*), на основу поседовања царске наредбе султана (*hükmi-i hümayun*).<sup>11</sup> Трескавац (Трескавиће) је у статусу мулка (*mülk*), односно потпуног приватног поседу митрополита Давида.<sup>12</sup> То у пракси значи да је имовина манастира Трескавца, односно онај део који је након освајања признат, била потпуно у поседу митрополита. Митрополит је био у статусу „господара земље”, односно у истом положају као и спахија, вакувске власти или управници хасова.<sup>13</sup> Да би земља и посед били признати у потпуности, манастир је морао да одржава све метохе које је задржао у свом власништву.<sup>14</sup>

Кључна улога у заштити манастира и задржавању имовинског статуса у оквиру Османске државе током 15. века у Прилепу припала је митрополиту Давиду, који је истовремено у свом поседу (мулк) осим Трескавца имао и манастир Светог Арханђела и цркву Светог Јована Продрома.<sup>15</sup> Будући да шеријат фаворизује приватно право и не дозвољава да имовина буде насловљена на манастир, манастирска имовина је често била насловљена на митрополите, епископе и монахе, а у каснијем периоду и на свештенство, који у име мана-

<sup>9</sup> Бугарски истраживач Стоилов сведочи о турским повељама приликом своје посете почетком 20. века: *Манастирѣтѣ е притежавалѣдва хрисовула — срѣбски отѣ царѣ Душана и турски*. А. П. Стоиловѣ, *Вѣ Трескавския манастирѣ*, Сборникѣ за народноумтворения наука и книжнина, XVI—XVII, (София 1900), 493.

<sup>10</sup> Натпис који прати репрезентативан портрет двојице игумана, обновитеља трескавачког манастира, сведочи о томе: *Ѡ хр(и)ста аѠке лето со повела садри аѠла лиѠмова втоѠи ..пи.. шевновиѠ нановѠ сѣта апиѠ попѣ висарѠнѣ иѠѠминѣ амвросѠѠ монаѠѣ*. Нажалост ови оскудни подаци једина су сачувана сведочанства о турским повељама трескавачког манастира.

<sup>11</sup> *Турски документи за историјата на Македонскиот народ, ОйѠирен ѠѠисен деѠтер 4 (1467—1468)*, приредили М. Соколки, А. Стојановски, Скопје 1971, 93. Оригинал *Tapu tahrir defteri* са бројем 4 налази се у Архиву Председништва владе у Истанбулу (*Başbakanlık Arşivi*), док су копије овог и осталих дефтера похрањене у Архиву Македоније у Скопљу.

<sup>12</sup> О термину мулк и његовом значењу видети: А. Фотић, *Конфискација и Ѡродаја манаѠтира (црква) у доба Селима II*, *Balkanica XXVII* (1996), 51—53.

<sup>13</sup> *ИѠѠо*.

<sup>14</sup> М. Соколки, *СосѠѠѠѠба на манаѠтириѠте и црквиѠте во Прилепско во XV и XVI в.*, Прилеп и Прилепско, 148—152.

<sup>15</sup> *ОйѠирен ѠѠисен деѠтер 4*, 93.

стира воде бригу о очувању имовине и поседа.<sup>16</sup> Тако је у другој половини 15. века, у време султана Мехмеда II, Трескавац постао посед митрополита Давида. Ова чињеница довела је до претпоставке о могућој повезаности овог митрополита са обновом трескавачког сликарства крајем 15. века.<sup>17</sup>

Међутим, подаци из нешто млађег пописног дефтера бр. 16 из 886. године по хиџри, односно из 1481—1482.<sup>18</sup> године, упућују да је дошло до промене статуса трескавачког манастира управо у време када се претпоставља да је настало сликарство трескавачког наоса. Дефтер, који је заведен под бројем 16, више не помиње митрополита Давида, нити статус мулка, него је имовина трескавачког манастира сада заведена на манастирско братство, које је царском наредбом ослобођено плаћања харача, спенце,<sup>19</sup> као и ванредних и редовних државних, царских намета.<sup>20</sup> Митрополиту Никодиму је у том периоду поверена управа над манастиром Светог Арханђела у Прилепу. Трескавачки монаси, које помиње пописни дефтер, су *Данило, Милон или Филоја, Никодим, Герасим и Лумен?* (sic!).<sup>21</sup> Подаци из пописних дефтера пружају могућност следећег поступног закључивања о историји манастира у другој половини 15. века: трескавачки манастир је мулк митрополита Давида сигурно током седме деценије 15. века. Почетком осамдесетих година 15. века о имовини и манастиру брину трескавачки монаси. Такође се може претпоставити да је ово период у којем се формира посебан облик манастирске управе, потоње уобичајене формуле за опстанак манастира. Манастир Богородичиног Успења је под Турцима задржао права на своју имовину која се састојала, махом, од земљишних поседа, али и стоке.<sup>22</sup> Поставши мулк прилепског митрополита, Трескавац је у односу на локалног епископа изгубио једну врсту самосталности коју је имао током средњег века.

Доказ у дефтерима о ослобађању манастира Трескавац од плаћања дажбина и током 16. века у оквиру Прилепског вилајета и нахије сведочи да је

<sup>16</sup> Имовина није могла да буде насловљена на сам манастир него на монахе, а намењена издржавању искушеника, слугу, сиротиње, путника и изградњи мостова и чесама. О примени ових законских одредаба на манастирима у доба Селима II документовано код: А. Фотић, *Конфискација и продаја манастира*, 51, са примерима о практичној примени шеријата 74—76.

<sup>17</sup> С. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 87; о преосвећеном Давиду Хорисену који се помиње у ктиторском натпису цркве Светог Илије у Долгацу из Прилепског краја: Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 52—54.

<sup>18</sup> Дефтер није објављен. Подаци се користе према: М. Соколоски, *Сосџоџа на манастириште и црквиште*, 150.

<sup>19</sup> Испенца, спенца је лична рајинска дажбина у износу од 25 акчи која се предавала господару земље. Плаћали су је сви одрасли и за рад способни хришћани. М. Соколоски, А. Стојановски, *Увод*, у: *Турски документи за историјата на Македонскиот народ*, Опширен пописен дефтер 4 (1467—1468), Скопје 1971, 18—20; А. Фотић, *Светија Гора и Хиландар у Османском царству*, 442.

<sup>20</sup> М. Соколоски, *Сосџоџа на манастириште и црквиште*, 150.

<sup>21</sup> *Исџо*. Може се претпоставити да су у дефтеру уписана имена и саборних стараца, што би сведочило о овој форми манастирске управе која ће бити уобичајена дуго у оквиру Османског царства на територији централног Балкана. Имена поменута у дефтеру, чије се копије налазе у Скопљу, доста су оштећена и тешко читљива.

<sup>22</sup> Ослобађање од намета на овце, о чему сведочи податак из једног турског дефтера 16. века, указује да је трескавачки манастир у свом поседу имао и овце. М. Соколоски, *Сосџоџа на манастириште и црквиште*, 150.

манастир заједно са својим братством успевао да заштити манастирску имовину и у потоњим временима. Пописни дефтер бр. 232 из 1544—45. године сведочи да је манастир Трескавац, заједно са манастиром Светог Спаса (Зрзе), једини манастир у оквиру прилепске нахије који је и даље ослобођен разних данака.<sup>23</sup> Статус манастира Трескавца мењао се у складу са политиком Османске државе према хришћанској цркви, али је зависио и од специфичне ситуације унутар православне црквене организације Охридске архиепископије. Територијална кохерентност трескавачког манастира са средњовековним Прилепом кључна је и у формирању економских, социјалних и административних односа и у периоду Османског царства.

Сликарска обнова наоса манастирског католикона досада се у науци с правом везивала за паралелне токове унутар православне хришћанске уметности, а сликарство је на основу стила с правом датовано у 8. и 9. деценију 15. века. Несумњиво је да статус манастира, када је Трескавац мулк митрополита Давида, представља економски основ за будућу велику обнову, осликовање трескавачког наоса. Прецизнији увид у позније дефтере, какав је онај из 1481—82. године, сведочи, с друге стране, да у време могућег осликовања цркве бригу о манастиру воде трескавачки монаси или саборни старци.<sup>24</sup> Било би логично да су они, попут монаха заслужних за живописање цркве Преображења на Метеорима (1483), који нису забележили своја имена у ктиторском натпису, учествовали у наручивању сликарства трескавачког наоса.<sup>25</sup>

## СЛИКАРСТВО НАОСА ТРЕСКАВАЧКЕ ЦРКВЕ

Сликарство 15. века у наосу прилагођено је просторном оквиру старије византијске једнобродне крстообразне куполне грађевине настале најкасније током 13. века.<sup>26</sup> Промене и преправке видљиве на спољашњем северном фасадном зиду наоса нису утицале на измену првобитног архитектонског плана цркве.<sup>27</sup> Старије сликарство на јужном зиду наоса у зони стојећих фигура али

<sup>23</sup> Трескавачки монаси и свештеници: поп Никола, поп Иларион, поп Теодосија, поп Мино, монах Страхиња, поп Степан, монах Сава, монах Ефимија, монах Митрофан, поп Филомен и поп Панчо, заједно са старешином свештеником Филотом који се налази у близини града Прилепа, имају берат владајућег султана као доказ за ослобађање од намета. Дефтер помиње и повеље ранијих султана, које трескавачки манастир такође ослобађају од плаћања данка. Видети: М. Соколоски, *Соспојба на манастириште и црквиште*, 150. О сличном компаративном примеру и статусу манастира Зрзе, током 15. и 16. века, видети: З. Расолкоска-Николовска, *Манастирош Зрзе со црквиште Преображение и Свети Никола*, у: *Споменици IV*, 407—435, посебно 422—425.

<sup>24</sup> З. Расолкоска-Николовска, *Манастирош Зрзе*, 422—425.

<sup>25</sup> С. Радојчић, *Једна сликарска радионица*, 75. Е. N. Georgitsoyanni, *Les Peinture murales du viiux catholicon du Monastere de la Transfiguration aux Meteores (1483)*, Athènes 1993, 37—39.

<sup>26</sup> О архитектури трескавачке цркве у византијском периоду сведочи архитектура католикона, најстарији сликарски слој на јужној фасади цркве и опис грађевине краља Душана у аренги прве потврдне трескавачке хрисовуље коју издаје на основу хрисовуља византијских владара.

<sup>27</sup> Треба нагласити да се оштећење северне фасаде наоса никако не може довести у везу са турском одмаздом. Познавање статуса манастира Трескавца у оквиру Османског царства током 15. века не пружа доказ за поменути хипотезу. Историјске околности током 14. и 15. века на те-

и већ датовано сликарство 14. века јужног бочног брода цркве то јасно доказују. Систем визуелног уобличавања византијског куполног храма, формулисан у средњевизантијском периоду, преузет је у хришћанској уметности 15. века. Тако је и у трескавачком наосу живопис заузимао куполу, централни поткуполни и западни травеј.<sup>28</sup> Верницима се, како речју тако и сликом, указује на кључне тренутке јеванђеоске историје и празнике литургијске године.<sup>29</sup> Слика је посредник између божанског праузора и верника код којег изазива снажне емоционалне доживљаје.<sup>30</sup> Она посредује између богословске мисли, црквене организације и приватне побожности користећи се језиком разумљивим оновременом човеку. Нови говор слике, који је приметио још С. Радојчић, у сликарству 15. века у Трескавцу и њему сродним споменицима сведочанство је о хришћанској култури, израслој из византијске, која се прилагођава новим историјским околностима и утицајима, у зависности од наручиоца, аутора, времена и простора.

Програм сликарства наоса може се утврдити захваљујући релативно добро очуваним композицијама.<sup>31</sup> Распоред сликарства и у 15. веку прати хијерархијску топографију храма куполне цркве уписаног крста: Христос Пантократор и Небеска литургија у калоти куполе, пророци у тамбуру, јеванђелисти у пандантифима и свети Убрус и Керамида на источној и западној страни прстена који спаја пандантифе. Христолошки циклуси, Велики празници и Страдања распоређени су на северном и јужном зиду наоса, у кружном току заједно са фризом медаљона који их раздваја.<sup>32</sup> У доњој зони су стојеће фигуре светитеља и Царски деисис. Будући да је олтарски простор пресликан и обновљен током 16. века, о чему сведочи сачувани натпис, у рад ће бити укључене само композиције олтара које чине идејну целину са програмом наоса.<sup>33</sup> Горње површине сводова и куполе наоса претрпеле су и у новијем пе-

---

риторији Охридске архиепископије не указују на офанзивне реакције османских власти. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия-патриаршия*, 1—64. Систематска архитектонско-археолошка истраживања пружила би прецизан увид у архитектонске фазе трескавачког храма.

<sup>28</sup> Надамо се да ће будућа компетентна археолошка, архитектонска и историјско-уметничка истраживања на терену утврдити прецизан архитектонски оквир западног травеја наоса.

<sup>29</sup> О систему и декорацији византијског храма утврђеном од средњевизантијског периода: О. Демус, *Мозаики византијских храмов, Принципи монументалног искусства Византии*, Москва 2001, 31—54. В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд 1991.

<sup>30</sup> О емоционалном доживљају иконе и слике, перцепцији визуелног у Византији, о плачу посматрача који доказује светост слике код: L. Brubaker, *Vision and Meaning in ninth-century Byzantium*, Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazians, Cambridge 1999, 19—23, 27—33. О потреби да се сликом визуализује култ и о структури и функцији средњовековне слике преко тумачења култне слике: Н. Belting, *Das Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vordem Zeitalter der Kunst*, München 2000, (5), посебно 19—24.

<sup>31</sup> Због одсуства рестаурације и конзервације у католикону, промене и оштећења од влаге, атмосферских промена или тектонских померања све су видљивије из године у годину. Лако их је утврдити на фотографијама које су настале у периоду 1997—2004.

<sup>32</sup> О класичном систему декорације византијског храма и фазама његовог уобличавања постављених још у: О. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston 1955, 22—26.

<sup>33</sup> О сликарству олтара и натпису и години обнове: Б. Бабић, *Манастирој Трескавец со црквајта св. Усејение Богородичино, у: Споменици IV*, 42, 52. С. Радојчић, *Једна сликарска школа. С. Смолчић-Макуљевић, Зидно сликарство манастира Трескаваца*, Београд 2006.

риоду сликарске интервенције које је тешко прецизно, само на основу стила, временски одредити. Оне могу бити из времена обнове олтарског простора (1570. година), али и млађе.

## КАЛОТА КУПОЛЕ

У медаљону калоте куполе Богородичине цркве у Трескавцу, као што је уобичајено у програму куполних цркава, налази се *Христос Сведржитиљ*, са светим именом — **ИC XC ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ**, а у нимбу  $\Theta \Omega \text{N}$ . (Сл. 1) Развој литургијског евхаристијског обреда и богословско тумачење утичу да се од 14. века у прстену калоте формира *Небеска литургија* која га окружује.<sup>34</sup> У допојанском попрсју Христа Пантократора, како се слави и у Трескавцу, сажима се



Сл. 1. Трескавачки наос, купола, Христос Пантократор, Небеска литургија, Пророци, Јеванђелисти

<sup>34</sup> К. Е. McVey, *The domed churches as Microcosm. Literary roots of an architectural symbol* DOP 43 (1983), 81—121. О симболици куполе као слике комоса у прехришћанским културама, видети: В. Smith, *The Dome. A Study in the History of Ideas*, Princeton 1950, 79—80. О уобичавању сликарских програма византијске куполе: Е. Giordani, *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms*, JÖB I, Wien 1951, 126. Г. Бабић, *Краљева црква у Сјуденици*, 64—65, са обимном литературом.

идеја Христове двојне природе, његово јединство са Богом Оцем, а он сам истиче као једно од лица Свете Тројице.<sup>35</sup> На симболику Свете Тројице додатно упућује гест Христове левице и указивање на број три.<sup>36</sup> Текст псалма: Γ(οσπ)δ(η)ς с(υ) н(ε)β(ε)с(ε) на з(ε)μ(ι)α р(ι)ζ(ο)φ(η)ς. (ο)υ(κ) σ(υ)λ(ι)σ(υ)σ(α)т(ι) в(ι)з(υ)δ(υ)χ(α)ν(ι)ε(с) ω(κ)ω(α)ν(α)ν(η)χ. ρ(α)з(ρ)β(η)ш(ι)т(ι) с(υ)н(υ) ο(υ)μ(ε) ρ(η)σ(υ)β(η)ν(ε)н(ι)н(η)χ. в(υ)з(υ)β(η)с(т)ιт(ι) в(ь) σ(υ)ν(η)β(η) и(μ)ε Γ(οσπ)δ(η)н(ι)ε и χ(υ)λ(ο)υ(ε) ι(ε)σ(ο)υ. в(ь) ι(ε)ρ(ο)υ(σ)α(λ)ιμ(η)β(η)ς. (Пс. 102, 19—21)<sup>37</sup> чини оквир медаљона са Пантократором. То је старозаветно хваљење Господа, који верне уводи у небески Јерусалим, али и алузија на Христа Спаситеља. Слика *Небеске литургије* за верне је симболичка слика евхаристијске литургије, као пута ка сједињењу са Богом. Почевши од 14. века небеска литургија визуелизована је у куполи *Великим входом*, видљивим обредом православне литургије из простора наоса.<sup>38</sup> У 15. веку у Трескавцу у *Небеској литургији* — ста литоурγια,<sup>39</sup> анђели, (Αγγελοι) κυριου)) свете Дарове преносе са трпезе проскомидије на часну трпезу, на коју је положен Агнец, понављајући овоземаљски обред из олтара.<sup>40</sup> Рипида, патена, путир, амфора за воду, свети дарови које у процесии Великог входа носе анђели означавају реалије које су биле у додиру са самим Христом.<sup>41</sup> Иза трпезе са Агнецом је херувим са рипидама на којима су исписани почетни стихови трисагиона: αγιος, αγιος.<sup>42</sup> У Трескавцу су тако истакнута два кључна момента православне литургије: Велики вход, обред симболичне Христове сахране, и

<sup>35</sup> За контекстуално посматрање слике и симболике куполе: Т. F. Mathews (*Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе*, у: *Восточнохристианский храм*, Литургија и искусство, Санкт-Петербург 1994, 7—16). О иконографији Пантократора још и код: G. Podskalsky, *Pantokrator*, in the *Oxford Dictionary of Byzantium*, New York, Oxford 1991, 1574. С. Capizzi, *PANTOKRATOR*, *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, OCA 170, (Roma 1964). О коришћењу епитета Пантократор у Византији: J. T. Mathews, *The Byzantine Use of the Title Pantocrator*, OCP, vol. XLIV-II, Roma 1978, 442—462.

<sup>36</sup> Видети: P. Stephanou, *La main gauche du Pantocrator a Daphni, un symbole trinitaire*, OCP XXVI, 2, Roma 1960, 412—413; С. P. Charalampidis, *A propos de la signification trinitaire de la main gauche du Pantocrator*, OCP XXXVIII, (Roma 1972), 260—265.

<sup>37</sup> О истом псалму у Византији и српском средњем веку: Г. Бабић, *Литургијске шеме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 378, н. 9; М. Марковић, *Програм живописца у куполи*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 102, н. 30.

<sup>38</sup> О интерпретацији топографије цркве и литургијског обрета: R. Taft, *The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, DOP 34—35 (1980—81), 45—75, посебно о симболици и функцији Великог входа 52—55. R. Taft, *The Byzantine Rite: A Short History*, Collegeville, Minnesota 1992, 45—48. R. Bornert, *Les commentaires byzantines de la divine liturgie du VIIe au XV siècle*, Paris 1966, 125—180.

<sup>39</sup> Програм сликарства куполе са Христом Пантократором и Небеском литургијом дефинитивно је уобличен у раном 14. веку: S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les eglises du monde byzantin et postbyzantin*, L'Information d'Histoire de l'Art, X/5, Paris 1965, 196—199; Г. Бабић, *Краљева црква*, 68—69; Г. Бабић, *Литургијске шеме*, 377—388, са старијом литературом; Т. Стародубцев, *Представа Небеске литургије у куполи*. Прилог проучавању, Трећа југословенска конференција византолога (Крушевац 10—13. мај 2000), Београд 2002, 381—411.

<sup>40</sup> Илустрација која је сликана у прстену калоте почевши од 14. века често означена као небеска, божанствена литургија увек је слика Великог входа. Упореди: R. Taft, *The Great Entrance*, OCA 200, Roma 1975.

<sup>41</sup> Тако је на пример патена симбол Јосифових и Никодимових руку. О симболичном значењу светих утвари које се преносе на Великом входу: R. Taft, *The Liturgy of the Great Church*, 55. Симеон Солунски описује поредак процесии Великог входа, упореди: R. Taft, *The Great Entrance*, 210.

<sup>42</sup> Махање рипидама се чини при светом Узношењу (Анафори), уп.: Г. Бабић, *Литургијске шеме*, 380, н. 19.

свето Узношење.<sup>43</sup> Сликаство калоте куполе уједињује Небеску литургију и Христа Пантократора, којем се упућује молитва Приношења. Тако су у Трескавцу уједињене симболичка и вишеслојна представа Христа Пантократора и идеја Небеске Цркве и Царства остварени учешћем у литургији.

## ПРОРОЦИ У ТАМБУРУ КУПОЛЕ

У тамбуру куполе, где само шест прозорских отвора пропушта светлост, насликано је десет пророка.<sup>44</sup> Прослављање Богородице, којој је посвећен манастир Трескавац, истакнуто је у програму пророчких текстова. Текстови са пророчких свитака старозаветних царева Давида и Соломона који фланкирају на источној страни тамбура прозор, славословља су Богородичиних празничних богослужења.<sup>45</sup> Цар Давид држи свитак свога пророштва: слиши дъши и виждъ и прѣклони 45 (44) 10 (11); псалам се чита на празничној литургији Рођења Богородице (8. септембра)<sup>46</sup> и на јутрењу празника Успења Богородичиног (15. августа).<sup>47</sup> Пророк и краљ Соломон у рукама носи свитак са стиховима Богородичиног тропара, појан и током средњег века на празничним суботњим вечерњима: прѣблагословенаа кси Б(огороди)це д(е)вѣ поимъ те. Идући северном страном тамбура, пророка Давида следи Пророк Исаија, који се препознаје по седи дужој коси и бради и текстом свог пророштва: се д(е)ва ѣ въ ч(р)евѣ при- емле (р)дѣлаетъ (Иса. VII, 14).<sup>48</sup> Познати стих, често коришћен у патристичкој егзегези, чита се за време првог часа празника Христовог Рођења.<sup>49</sup> По краткој туници, са пурпурним плаштом и карактеристичном капом, препознаје се пророк Данило. У рукама држи књигу. Пророк Мојсије — Мѡиси прорк(ъ) држи свитак са текстом: въ ѡнѣхъ днехѣ глагъ(омъ) (г(оспо)дъ) къ моуствоу лицемъ (II Књига Мојсијева 33, 11). Паримија II Књиге Мојсијеве (33, 11—23), чита се на вечерњи Великог петка.<sup>50</sup> Пророк Илија — Или(ѡ) је на северозападној

<sup>43</sup> О кађењу које се обавља непосредно пре изношења дарова и после њиховог полагања на часну трпезу са изворима: R. Taft, *The Great Entrance*, 160—162. Увођење Христа Агнеца, положеног на часну трпезу, још почетком 14. века у представу Небеске литургије у куполи, тумачи се све већим наглашавањем истоветности обреда небеске и земаљске цркве, Г. Бабић, *Литургијске шеме*, 380.

<sup>44</sup> Асиметричан распоред није био карактеристичан за средњи век с обзиром да су се пророци, уобичајено, по један или двојица симетрично распоређивали између сваког прозора. Lj. D. Popović, *Compositional and Theological Concepts in four Prophet cycle in Churches selected from the period of King Milutin (1282—1321)*, *Cyrillomethodianum VIII—IX*, (1984—1985), 283—317, 283—284.

<sup>45</sup> Упореди: Љ. Поповић, *Фиџуре пророка у куйоли Богородице Одиџитрије у Пећу, Идентификација и тумачење шексѡва*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 447, н. 36.

<sup>46</sup> Mercenier, I., *Grandes fetes fixes*, 107; Љ. Поповић, *Фиџуре пророка у куйоли Богородице Одиџитрије у Пећу*, 448, А. М. Gravgaard, 28—29.

<sup>47</sup> Упореди: R. P. E. Mercenier, *La prière des eglises de rite byzantin*, I, 154.

<sup>48</sup> Исаија се уобичајено представља са својим свитком. Lj. D. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, Зограф 19, (1988), 27.

<sup>49</sup> *Исѡ*, 39.

<sup>50</sup> А. Радовић, *Историјски пресјек Стараџа Завјешта*, Никшић 1996, 266. У средњовековним рукописима који се чувају Народној библиотеци Србије, паримејнику Дечани 141, 136. и Цветном триоду Дечани 62, 83.

страни тамбура са свитком Ревноуѣи поревновах по г(оспо)де моѣмь (Прва књига царава XIX, 10 (XIX, 14)).<sup>51</sup> Део Илијиног пророштва чита се на дан Вазнесења Илијиног, (20. јула), које се у патристичкој егзегези доводи у везу са Христовим Вазнесењем.<sup>52</sup> Текст *ѣророка Језекиља* — Яезек пр(ор)кь: Иѣ вѣсть слово г(о)с(под)нѣ к(о) (и)езеки(ли)оу си(оу) воузиѣ(воу) (Књига пророка Језекиља, I, 3), чита се трећег и шестог часа Великог понедељка, у оквиру службе Страсне седмице.<sup>53</sup> Пророштво исписано на свитку *ѣророка Авакума*: Господи оуслышахъ (моле)ниѣ слоух твои и оубоѣх се (Авакум III, 2)<sup>54</sup> се у богословским тумачењима везује за Христово Васкрсење.<sup>55</sup> Текст *ѣророка Јоне* — Иѣнна, възопиѣхъ въ пе(чали) м(оби) кь г(д)оу б(г)оу моѣмоу и оуслиша (Јона II, 3) чита се на вечерње Велике суботе,<sup>56</sup> а *ѣророка* — пророкь *Јеремије*, на јужној страни тамбура: тако гл(агол)еть и се дни гредоут и завѣщаю домоу сле (Јеремија XXXVIII, 31),<sup>57</sup> на служби Велике суботе.

У избору пророчких старозаветних текстова систематски и пажљиво спроведена је програмска замисао. Она подразумева поштовања симболичке топографије храма, али представља и одраз савременог култа Богородице. Пророци са текстовима који се односе на Богородицу, и Оваплоћење, наглашени су на источној страни тамбура куполе. С друге стране супротстављени су им пророчки текстови који по свом празничном коришћењу упућују на Христову Жртву, Страдања и Васкрсење.

Стихови псалама и богослужбених песама, исписани на чеоним странама поткуполних лукова наоса, чија је функција препозната у моћи учвршћивања конструктивних елемената куполне конструкције, симболично повезују међусобно сцене Великих празника и текстом уводе у простор горњег неба који означава купола. На северном потрбушном луку исписан је текст: сѣни-олиѣи вѣѣ змилѣ с-- бѣиломѣнѣ оутврѣднѣ сѣн домъ дѣѣ стѣ основиѣ кс зѣ- зѣгром

<sup>51</sup> Цитат који је исписан на свитку пророка Илије из I Књиге о царевима стиче популарност у 14. и 15. веку у црквама са старословенским текстовима, Ј. Поповић, *Фиѣуре ѣророка у кѣѣоли Богородице Одиѣѣѣрије у Пећи*, 457, н. 125.

<sup>52</sup> Lj. D. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, Zograf 19 (1988), 25—43; Вазнесење Христово сликано је у Трескавцу на своду олтара.

<sup>53</sup> Целе недеље Страсне седмице се читају стихови прве главе Књиге пророка Језекиља, а на Велики понедељак се читају управо ови стихови, уп.: R. P. E. Mercenier, *La priere des églises de rite byzantin*, II *Les fetes*, Chevetogne 1953, 106.

<sup>54</sup> Овај текст је доста често исписиван на свитку који носи пророк Авакум, а помиње га чак и приручник Дионисија из Фурне (18. век), уп.: Paul Netherington, *The Painter's Manuel of Dionysius of Fourna*, London 1974, 29. Пророк држи исти свитак и у Марковом манастиру, Lj. D. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, 42.

<sup>55</sup> На пример у тумачењу Григорија Назијанског, види: Г. Бабић, *Краљева црква*, 73, н. 94.

<sup>56</sup> Упореди: Mercenier, *нав. дело*, II, 260, 431—434; За исти текст види: Г. Бабић, *Краљева црква*, 72—73. Видети и друге примере избора и распореда пророчких текстова: Э. Паламасторактис, *То Еконоурарко Проурациѣи του Τρουλου του Αγίου Γεωργίου (Επισκοπιѣи) στην Κίττα της Μανѣи*, у: *Αρχαιολογικѣ αναλεκτα εѣ Αθηνων XX* (1987), Αθѣνα 1991, 140—158.

<sup>57</sup> Исти стих исписан је на пример и на свитку пророка Јеремије у Краљевој цркви у Студеници (уп.: Г. Бабић, *Краљева црква*, 72) и истог пророка у куполи Дечана (уп.: М. Марковић, *Проѣрам живоиѣиѣи у кѣѣоли*, у: *Зидно сликарѣѣѣиѣи мѣнѣѣѣѣѣиѣи Дечѣна*, Београд 1995, 103, н. 34).

ста славете (sic!).<sup>58</sup> На источном луку исписан је текст Катавасије на празник Срећења, глас III, песма 3: оутврѣждѣнїе на тѣ надѣюции сен и црквѣбою сюжетѣ. стнюкш.<sup>59</sup> На јужном потрбушном луку исписан је текст 26. Псалма, 8—9 стих: Г(оспод)и възд(ю)бых бл(а)голѣпне домоу твоюго и мѣ(сто) селени славе твоее. (да) не(по)г(оубиши) ты съ нечѣстивими д(оу)шоу мою.<sup>60</sup>

Јеванђелисти на пандантифима везују простор симболичког неба речима Божије Премудрости са земаљском црквом. Крилати анђели, становници неба, присуствују преношењу Речи јеванђелистима.<sup>61</sup> Јеванђелисти у Трескавцу исписују прве стихове свог јеванђеља; на југоисточном пандантифу јеванђелиста *Маттеј*: (кн)га родства н(суса) хри(ст)а с(и)на даvida с(и)на авраамова (Мт. 1, 1).<sup>62</sup> Са свитка јеванђелисте *Марка*, у северозападном пандантифу, чита се: зачело евангѣла иоуса хр(ист)а с(и)на в(о)жїа. какож кст(ь) писанно в пр(оро)цѣхъ (Мр 1, 1), као и *Луке* у југозападном: понїже оу(во мнози нача(ша) (Лу. 1, 1).<sup>63</sup> Прохор уз благослов бележи речи јеванђелисте Јована на североисточном пандантифу, док се свитак: въ начю вѣ слово (Јов. 1, 1) суши на сталку.<sup>64</sup> Позадину јеванђелиста чини ентеријер са препознатљивим средњовековним намештајем писарских соба, али и декоративним архитектонским кулисама са портицима, стубовима са капителима.<sup>65</sup>

И у Трескавцу два Христова образа, *свѣтїи Убрус* — сты үвроуць, и *свѣтїа Керамида* — ста кѣрам(и)да, сучељена су у оси исток — запад у прстену тамбу-

<sup>58</sup> О профилактичкој улози стихова исписаних на конструктивним грађевинским елементима цркве: С. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 76. Б. Бабић, *Сликарскоић ансамбл на црквиа во манастирош Трескавец*, Стремеж 1, Прилеп 1964, 70.

<sup>59</sup> *Исїо*. Ирмос канона гл. 3 светог Козме Мајумског чита се на празник Срећења, уп.: *Молитви и Песнопение Православного Молитвослова*, Москва 1994, (фототипско издање 1912), 149.

<sup>60</sup> С. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 76.

<sup>61</sup> Н. J. Schulz, *Die byzantinische liturgie*, Freiburg 1964, 109.

<sup>62</sup> А. М. Friend, *The portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts*, I, Art Studies, V, 1927, 120. О Божанској премудрости упореди: J. Majendorff, *L'iconographie de la Sagesse divine, dans le tradition byzantine*, СА X, Paris 1959, 259—279; О вези средњовековне преписивачке делатности и средњовековном прибору за писање у представама јеванђелиста: И. Ђорђевић, *Представа прибора за писање и опрему књиже у српском средњовековном сликарству*, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 87—98.

<sup>63</sup> О иконографији јеванђелиста још код: G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 34; Н. Buchthal, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives*, DOP XV, Washington 1961, 132—134. Г. Бабић, *Краљева црква*, 87, н. 119. К. Weitzmann, *The Constantinopolitan Lectionary Morgan 639*, Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene, Princeton, New Jersey 1954, 372—373. О иконографији јеванђелиста са голубом као инспирацијом Светог духа у рукописима: I. Spatharakis, *A Dove Whispers in the Ear of the Evangelist*, JÖB 49, (1999), 267—288.

<sup>64</sup> Присуство Прохора који бележи јеванђеоско Слово у уметности од 15. века доводи се у везу са „грчким” сликарима. Уп.: С. Петковић, *Иконографске сродности и разлике између српског и грчког сликарства од средине XV до краја XVII века*, у: *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 223—224. Међутим, овај иконографски мотив присутан је већ дуго у византијском минијатурном сликарству и у монументалном сликарству. Упореди на пример: I. Spatharakis, *A Dove Whispers*, 281, fig. 23, 24.

<sup>65</sup> В. Хан, *Профани намештај на нашој средњовековној фресци*, ЗМПУ 1, (1955), 7—50. О вези сликане представе и византијског намештаја са освртом на развој материјалне културе види: М. G. Parani, *Reconstructing the Reality of images, Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th—15th Centuries)*, Brill Leiden, Boston 2003, 159—197.

ра, чинећи целину са медаљонима анђела у царским далматикама, са северне и јужне стране. Сликање Христових образа, устаљено у програмима цркава током средњевизантијског периода, понавља сећање на чудо које се десило у Едеси, али и у Емеси када је настао чудотворни отисак на керамици.<sup>66</sup> Чудо Христовог нерукотвореног образа утиче да се оно пореди са евхаристијским чудом, па се на тај начин тумачи место слике ове реликвије у сликарству олтарског простора. Доказима Христове инкарнације, реликвијама-додира, нарочито након иконоборства, упућују се и посебне молитве, а ширење култа видљиво је у чудотворним култним иконама Мандилиона.<sup>67</sup>

## ВЕЛИКИ ПРАЗНИЦИ

У највишим зонама поткуполног простора је циклус *Великих ђразника*, заснован на јеванђеоском тексту.<sup>68</sup> Укључивање пророка сликаних на потрбушју поткуполних лукова у сцене *Сређења*, *Кршења*, *Расјења*, *Скидања са крста*, *Преображења* и *Вазнесења* чини особеност циклуса *Празника* у Трескавцу. Текстови на свицима ових пророка у великој мери су оштећени, испрани и тешко читљиви, али на основу појединих прочитаних може се са сигурношћу закључити да су то старозаветни цитати какве прописује познији сликарски приручник Дионисија из Фурне, уз сцене Великих празника. Текстови пророка били су читани на богослужењима празника уз који су приказани. Пророци се у *Празницима* у Трескавцу укључују у сцену и формално, како оквиром бордуре, тако и гестом и текстом молитве.<sup>69</sup> Циклус *Великих*

<sup>66</sup> G. Peers, *Sacred Shock, Framing Visual Experience in Byzantium*, The Pennsylvania State University, Pennsylvania 2004, 39—40, 117—130; H. L. Kessler, *Il Mandyllion*, у: *Il volto di Cristo*, ed. G. Morello, G. Wolf, Milano 2000, 67—78; A. Lidov, *The Miracle of Reproduction: The Mandyllion and Keramion as a Paradigm of the sacred space*, у: *L'Immagine di Cristo, Dall'Acheropita alla mano d'artista, Dal tardo medioevo all'età barocca*, a cura di C. L. Frommel e G. Wolf, Città del Vaticano 2006, 17—34. О иконографији светог Керамиона и Мандалиона још: K. Weitzmann, *The Mandyllion and Constantine Porphyrogenetos*, SA XI, (1960), 163—185. N. Thierry, *Deux notes à propos du Mandyllion*, Зограф 11, Београд 1980, 16—20. H. Belting, *Likness and Presence*, Chicago and London 1994, 208—215.

<sup>67</sup> За представе мандилиона и керамиона између пандантифа уп. J. Prolović, *Mandyllion. Das „Wahre Bild“ Christi und seine Darstellung in der byzantinischen Kunst. Habilitationsschrift*, Wien 2003, 252—264; Последњих година пажња истраживача била је посвећена култу ове реликвије и иконе и тумачени су њени различити аспекти: H. L. Kessler, *Configuring the Invisible by Copying the Holy Face*, у: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. H. L. Kessler, G. Wolf, Bologna 1998, 129—151. У истом зборнику: G. Wolf, *From Mandyllion to Veronica: Picturing the „Disembodied“ Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West*, 153—179; H. Kessler, *Il Mandyllion*, у: *Il volto di Cristo*, ed. G. Morello, G. Wolf, Milano 2000, 67—76. О Мандилиону у руској средњовековној уметности: Э. С. Смирнова, *Смотря на образ древних живописцев, Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси*, Москва 2007, 51—105.

<sup>68</sup> О развоју циклуса Великих празника види: E. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, SA 36, (1988), 51—73; О иконографији појединих представа: G. Babić, *Quelques observations sur les cycle des Grandes Fetes de l'eglise de Pološko (Macedoine)*, SA 27, (1978), 163—178; Иста, *Краљева црква*, 135—167; М. Марковић, *Циклус Великих ђразника*, 107—119.

<sup>69</sup> Укључивање пророка у поједине сцене Великих празника је карактеристично за византијску уметност и српску средњовековну уметност, али је у Трескавцу у 15. веку та пракса систе-

ѵразника почиње у олтару *Благовестѳима* и *Рођењем Христѳовим*. На јужном зиду олтарског простора је *Рођење Христѳово*, карактеристично за наративно сликарство ранијих векова.<sup>70</sup> У унутрашњости пећине су Богородица и Христос у колевци — дубоком каменом саркофагу. Призор посматрају во и магарац. Централни део композиције наглашен је позадином стрмог каменитог пејзажа кроз који се светлост светог Духа спушта на Богомладенца. Богородица која спознаје будућа Страдања свога сина, како се описује у византијској химнографији, окренута је леђима Христу у колевци; она је, замишљена, ослонила главу на руку. Главни догађај окружују сцене које му временски непосредно претходе и следе: Благовести пастирима, у подножју сцене Јосиф са пастиром и купање малог Христа, поклоњење три краља.

У наосу циклус се наставља *Сређењем* (Лука II, 27—38) у највишој зони јужног поткуполног зида. Поворка Богородице, Ане и Јосифа креће се ка олтару, на којем свети Симеон прима Христа Младенца и одређује ритам визуелног кретања циклуса Великих празника.<sup>71</sup> И пророчица Ана у карактеристичном гесту, уздигнуте руке, држи свитак: *сѳ ѿтрочѳ н(ѳ)во и зѳмљю*. Драматичност композиције наглашава гест Богородичиних испружених руку, који се литургијском поезијом тумачи као Богородичино познање Христове даље судбине и наговештај Страдања.<sup>72</sup> Сликањем Симеона Богопримца како на уздигнутом жртвенику приноси Христа Младенца, који долази да замени Старозаветни закон, наглашен је моменат у којем првосвештеник прима и приноси на жртвеник тело Христово, *Небескоѳ и уједно Земалскоѳ Младенца*.<sup>73</sup> Свети Кирило Јерусалимски проповеда на исти празник: „У Христу који улази у храм видим Младенца који је *Сам Архијереј и Сам жртвеник, Сам Агнец и Сам огањ, онај који ѵриноси и који се ѵриноси у жртви за свети*“.<sup>74</sup> Уз Сретење на поткуполном луку је пророк седе косе и браде, исписујући пером речи пророштва: *вѳ саломал дело жѳго нара вѳза ен тоѳе (sic!)*.<sup>75</sup>

матична, попут оне коју ће прописивати познији сликарски приручници. О пракси спорадичног увођења пророка у празничне сцене у доба Палеолога види: G. Babić, *Quelques observations sur les cycle des Grandes Fetes*, 163—178.

<sup>70</sup> О иконографији сцене са литературом: Г. Бабић, *Краљева црква у Сѳуденици*, 138—143; М. Марковић, *Циклус Великих ѵразника*, 108—109; О представи купања детета у сцени Рођења: P. J. Nordhagen, *The Origen of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, BZ 54-2, (1961), 333—337; G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition „Nativité de la Vierge” dans la peinture byzantine*, ЗРВИ 7, (1961), 170—172.

<sup>71</sup> О иконографији сцене: K. Wessel, *Darstellung Christi im Tempel*, Reallexikon zur byzantinische Kunst, Stuttgart 1963, 1134—1146; H. Maguire, *The iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, DOP 34—35, (1980—1981), 261—271; I. Sinkević, *Chades in the Composition of the Presentation of Christ in the Temple in Paleologan Times*, Културно наследство 28—29, 2002—2003, (Скопје 2004), 33—38; Д. Барѳиева-Трајковска, *Доѳмайскиоѳ асѳекѳи на ѵредсѳаваѳа на Исус Христѳос од Сређењениѳо во Нерези*, Исто, 39—48.

<sup>72</sup> H. Maguire, *Art and Eloquence*, 86—90.

<sup>73</sup> *Бесѳеде (Омилиѳи) святителя Григория Паламы*, част 1, Москва 1993, 60.

<sup>74</sup> Святител Кирилл, архиепископ ерусалимски, *Поучения*, Москва 1991, проповед на Сретење, 360.

<sup>75</sup> Садржај свитка се не наслуђује. Надамо се да ће будући конзерваторски радови омогућити прецизније ишчитавање текстова који прате слике.

У *Крштењу* — **КРШТЕЊЕ** Христос стоји на каменом постаменту у Јордану док га свети Јован Крститељ уз благодат Светога духа крштава.<sup>76</sup> Христос је окружен персонификацијама Јордана, седећом фигуром са крчагом, и женском фигуром, која јаше морску неман.<sup>77</sup> Високе стрме стене чине драматичну позадину. *Крштење* је допуњено епизодом *Христовој разговора са светим Јованом Претјечом*, Мат. јеванђеље (3, 14–15), која по јеванђеоском тексту претходи Крштењу, али је због просторног распореда насликана на уској површини западног дела северног поткуполног лука, после Крштења. *Васкрсењем Лазаревић* — **ЋСРКЕ(ШЕ) ДАЗРЕКО**, циклус Великих празника се наставља у западном травеју у највишој зони јужног зида.<sup>78</sup> *Преображење* — **ПР(ЋСБ)РАЖЕШЕ** је на своду западног травеја.<sup>79</sup> Христа окружују пророци Мојсије и Илија у светлости дефинисаној мандорлом облика осмобраке звезде. Симетрично у односу на централни догађај, на бочним странама су две кратке епизоде: разговор Христа са апостолима на путу за Тавор (Мат. XVII, 1; Марко IX, 2; Лука IX, 28); и Христос благосиља апостоле заповедајући им да никоме не говоре о виђеном догађају. (Матеј XVII, 7–9; Марко IX, 8–9; Лука IX, 36);<sup>80</sup> *Цвети, Улазак у Јерусалим*, (Матеј XXI, 1–6; Марко XI, 1–6; Лука XIX, 29–35) су на северном зиду западног травеја насупрот *Васкрсењу Лазара*.<sup>81</sup> Постављањем једне наспрам друге сцене, *Васкрсења Лазаревој* и *Цвети*, наглашава се симболички однос два празника везана за почетак Страшне седмице. У служби на празник Цвети помиње се предстојећа Пасха и вољна страдања Христова као и будуће Васкрсење чије је јамство Васкрс Лазарев.<sup>82</sup> Свечаном суботњом литургијом у *Lazarium*-у у Витинији, у непосред-

<sup>76</sup> О иконографији сцене у сликарству цркава које су настале у истом периоду види: Ц. Вљева, *Сцената Рождество Христово в Кремиковския и Погановския манастир в контекста на Костурската художествена продукция*, у: *Ниш и Византија*, 4, Ниш 2006, 297–305.

<sup>77</sup> О неманима као супротностима које наглашавају светост Христове личности: D. Mouriki, *Revival, Themes with Element of Daily Life in Two Paleologan Frescoes Depicting the Baptism*, у: *Oceanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko*, eds. C. Mango and J. Pritsch (Cambridge, Mass. 1983) 458–480.

<sup>78</sup> О иконографији: H. Meurer, *Lazarus von Bethanien*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, Leipzig 1974, 33–38.

<sup>79</sup> О облицима мандорли које се појављују од 14. века и карактеристичне су за 15. и 16. век, уп.: В. Мако, *Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске*, Зограф 21, (1990), 41–60, особито 54. Исти облик мандорле и у Преображењу у манастиру Вуково (сликарство из 1588. г.) С. Marinescu Marin, *The Byzantine Concept of Divine Light in Romanian Post Byzantine Art and Architecture*, *JÖB* 32-5 (1981), 316. О значају представљања драматичног пејзажа у овој сцени и развоју у иконографији: А. Andreopoulos, *Metamorphosis, The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, St Vladimir's Seminar Press, New York 2005, 193–208, 225–227.

<sup>80</sup> О Преображењу као кључном догађају у познавању Бога у паламитској-исихастичкој традицији и монашкој традицији 14. века. Ц. Мајендорф, *Византијско боџословље*, Крагујевац 1989, 92–95. *Беседы (Омили)* *светитеља Григорија Паламы*, Част 2, Москва 1993, 83–101.

<sup>81</sup> О иконографији сцене: G. Millet, *Recherches*, 255–284; E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, LCI, I, (1968), 593–597; H. Maquire, *Art and Eloquence*, 68–83; О иконографији сцене са античким мотивом дечака који вади трн из ноге видети I. Jevtić, *Sur le symbolisme du Spinario dans l'Iconographie de l'Entrée à Jérusalem. Deux représentations inédites dans les églises serbes*, CA 47 (1999), 119–126.

<sup>82</sup> Л. Мирковић, *Хеорџологија*, Београд 1961, 138.



Сл. 2. Северни зид наоса, Распеће, Скидање са крста, Фриз са медаљонима, Пењање на крст, Оплакивање

ној близини Јерусалима, верни и ходочасници се подсећају на почетак Страшне седмице и Христовог доласка у Јерусалим „шест дана пре Васкрса”.

Кључан догађај хришћанске историје, *Распеће Христово* — **РАСПЕТИЕ**, део је Великих празника, али и Страдања (сл. 2). Заједно са *Скидањем са крста*, *Распеће* се идејно уклапа у Страдања у другој зони чинећи јединствену програмску целину северног зида. Слика Голготе означава симболично место на којем је по традицији сахрањен први човек Адам, представљен као разбрушен седи старац поред којег се чита: **КЪ НЕТЛЪНИЖЮ Ч(Є)Д(О)БЄЧЪ-СТЕО БЪЗЕ(И)ДЪННО БИС Б(О)ШЪЄСТЕ(Є)НОЮ ИЗМИЄННОЮ КРЪБЖЮ ХР(ИСТО)ВЮ.**<sup>83</sup> Наративност Распећа наглашавају многобројни учесници, као и текст који прати сцену Центурион носи свитак: **БЪ ИСТИНОУ Б(О)ШИЮ И ПЄНЄ ЄЄЊИ** (sic!).<sup>84</sup> *Пророк Захарија* — *Захариа*, на западној страни поткуполног лука, голобрад, млад, дуге косе, укључен је у *Распеће* текстом: **всы ѿнѣт бхль гансет не** (sic!), гестом и формално бордуром. Сценом

<sup>83</sup> С. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 90—93.

<sup>84</sup> М. Марковић, *Циклус Великих празника*, 111, са старијом литературом и тумачењем фигуре која настаје спајањем две јеванђеоске личности, коплџоноше и центуриона.

Скидање са крста — **СЪНЕТІЄ**, која је још у Византији укључена у циклус, Велики празници се настављају на северном зиду. Богородица и Јован, уз помоћ Никодима и Јосифа, преузимају са крста беживотно Христово тело. Никодим откива ексер са Христових стопала. Свете жене у гесту жалости покривају лица рукама и хаљинама.<sup>85</sup> Пророк Гедеон — про(рокъ) гѣдѣши, дуге седе косе и браде, носи свитак: љко швче на заколеникѣ вѣд(е)са и љко (агнѣцѣи пред(стри)г(оушн)иши (Исаија, LIII, 7). Стихови Исајијиног пророштва читају се на јутрењу Великог петка у првом часу.<sup>86</sup> Испод пророка Гедеона насликан је још један пророк седе косе и браде, такође са свитком у рукама, са којег се чита: акови згѣсье шт з(е)ми клѣвн его швѣчакѣ ниа (sic!). Васкрсењем Христовим и Мироносицама на гробу Христовом завршава се циклус Великих празника у трескавачком олтару.<sup>87</sup> Представу Вазнесења Христовог на источном своду такође окружују два пророка. Са јужне стране овог лука насликан је млађи пророк кратке смеђе косе и браде, са исписаним свитком у руци, а са северне стране проћелав пророк, дуге седе косе и браде који је руке уздигао ка Христу у мандорли.

У највишој зони северног зида олтарског простора, насупрот *Рођењу Христѡвом*, *Силаском у Ад* наставља се циклус Великих празника.<sup>88</sup> Христос, окружен светлошћу мандорле, стоји на разваљеним вратима Ада. Из гробова, попут плитких саркофага, Спаситељ подиже Адама и Еву. Иза Адама су свети Јован Претеча, Давид и праведни цареви, а иза Еве три фигуре, три млада пророка. Сликањем *Силаска у Ад* и *Мироносица на гробу Христѡвом* у олтару наглашен је празник *Вазнесења Христѡвог* у своду олтара. По Герману Цариградском Христов силазак у Ад, његово Васкрсење и Вазнесење обележени су у Литургији приликом Великог входа уласком светих дарова кроз царске двери.<sup>89</sup>

У центру *Вазнесења Христѡвог* је Христос — іс хї, на дуги, у мандорли коју придржавају четири анђела.<sup>90</sup> Композиција је поделила две групе апостола

<sup>85</sup> A. Derbes, *Images East and West: The Ascent of the Cross*, у: *The Sacred Image East and West*, ed. R. Ousterhaut and L. Brubaker, Urbana and Chicago, 109—131.

<sup>86</sup> Идентификација текста извршена је према цветном триоду који се чува у Народној библиотеци Србије из Дечанске збирке, *Дечани* 62, 76в. („Лазаревац” из треће четвртине 14. века). Исти стих прописује и сликарски приручник Дионисија из Фурне за празник Узношења на крст.

<sup>87</sup> A. D. Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton 1986, 89—90. Ј. Радовановић, *Јединствена представа Васкрсења Христѡвог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8, (1977), 34—47.

<sup>88</sup> О иконографији сцене Васкрсења и Силаска у Ад: Ел. Костецкая, *Къ иконографіи Воскресения Христова*, Seminarium Kondakovianum II, Prague 1928, 61—70. Е. Lucchesi-Pali, *Anastasis*, RbK II, 142—148; S. der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclesion*, in: *The Kariye Djami* 4, ed. P. A. Underwood, Princeton, New Jersey 1975, 308—309, 320—322; Ј. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христѡвог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8, (1977), 34—46; М. Марковић, *Циклус Великих празника*, 112—118.

<sup>89</sup> R. F. Taft, *The Great Entrance*, 419. О наспрамном сликању сцене Рођења Христовог и Васкрсења и њиховој симболици и литургијском значају на примеру олтара цркве Светог Ахилија у Ариљу види: Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светѡг Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 59.

<sup>90</sup> Свод беме је место на којем се често слика композиција Вазнесења, зато што слици по свом значењу одговара ово место у цркви, Е. Lucchesi-Pali, *Festbildzyklus*, LKI II, 26—31, особито

предвођене анђелима, са јужне стране је Богородица, фронтално, подигнутих и раширених руку.<sup>91</sup> Тумачено у односу на литургијски ритуал, везан за овај простор, Вазнесење Христово на небо и његово седање на преднебески престо, још по Максиму Исповеднику, означено је, симболички, уласком архијереја у олтар и седањем на горње место.<sup>92</sup>

Велики празници сликани су, као што је то уобичајено, у највишим зонама поткуполног простора. Прве и последње сцене овог циклуса смештене су у олтару, у складу са њиховим литургијским значењем. Преостале кључне сцене христолошке историје нису подређене строгом хронолошком распореду него логичној архитектонској структури и топологији храма. Преображење је на своду западног травеја између Васкресења Лазаревог и Цвети и у распореду предност је дата значењу места. Исто наглашавање Преображења среће се и у охридским црквама 15. века.<sup>93</sup> Преображење, сликано на западном своду, везује се за улаз у храм. У симболичкој топологији највиши делови наоса, сводови, по Симеону Солунском означавају видљиво небо,<sup>94</sup> управо оно које су као Таворску светлост видели на гори Христови ученици, према Григорији Палами.<sup>95</sup> Чудо и чудесна светлост у догађају који се десио на гори Тавор слично је чуду које се десило приликом настајања Христовог образа, Мандиљона. Представе Христовог лика доминирају централном осом сводова трескачког наоса. На западном потрбушном луку, између фигуре два пророка, налази се Христос Анђео у медаљону, окружен са четири симбола јеванђелиста. То су: анђео, лав, во и орао.<sup>96</sup> Сигнатуре са именом два старија пророка, седе косе и браде, у приличној су мери оштећене, али се за пророка који у руци држи свитак може на основу натписа претпоставити да је у питању пророк Малахија. Пророк који је наспрам њега у рукама држи затворену књигу.

29; О иконографији сцене в.: А. И. Кирпичников, *Иконографія „Вознесєня Христова“*, Труды VI-го Археологического Съезда, том III, Одесса 1887, 387—395.

<sup>91</sup> Приказивање Богородице типа Оранте у Вазнесењу може се тумачити и преко њеног значења Цркве, и пре 9. века, уп. Б. Тодић, *Граница, сликарство*, Београд 1988, 150, н. 119, са наведеном литературом.

<sup>92</sup> Творения Преподобного Максима Исповедника, *Мистагогия*, Москва 1993, 169.

<sup>93</sup> Оно је у цркви Светог пророка Илије у Долгацу смештено у врху западног зида наоса, изнад врата. На истом месту је у Богородичиној цркви у Велестову, Лешанима и Матки, видети: Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, 67, сл. 51, 158.

<sup>94</sup> *Сочинении блаженног Симеона архиепископа Тессалонийског*, Санктпетербургъ 1856, (фототипско издање) Москва 1994, 183.

<sup>95</sup> *Беседы (Омили) светителя Григория Паламы*, Част 2, Москва 1993, 97.

<sup>96</sup> У апокалиптичној визији Христа јеванђелисти и небеске животиње тумаче јединство сва четири јеванђелска текста, као суштину догме. Мотив Пантократора у апокалиптичној визији постоји у књижној илуминацији још од 11. века. Са опширном библиографијом о симболима јеванђелиста и тумачењима ове теме пише Г. Бабић, *Краљева црква*, 67, н. 53—57. За Трескавац види: Б. Бабић, *Манастирот Трескавец, со цркваиџа св. Усеиение Богородичино*, 51.

## ФРИЗ МЕДАЉОНА СА ПОПРСЈИМА СВЕТИХ

Фриз са попрсјима светих тече средишњом зоном наоса која раздваја циклус Великих празника и циклус Страдања.<sup>97</sup> Сигнатура, сты, прати сваки медаљон, док је име светитеља исписано или у самом медаљону или изван кружног поља. На западној страни југоисточног пиластра, у истој равни са иконостасом, налази се попрсеје старијег светитеља седе косе и нешто дуже браде, са крстом у десној руци. До њега је такође старији светитељ, седе густе кратке коврцаве косе и браде. Карактеристично су одевени, у тунике и огртаче који су у пределу оковратника украшени тролисним нашивцима. Судаћи по томе овде се ради о представама мученика. Фриз наставља младић црне коврцаве косе до рамена, такође са јеванђељем на грудима, док десном благосиља. Следи група светитеља који се у црквеном календару прослављају 2/15. новембра. Први је *Свети Акинди* — сты (а)киндын, светитељ седе браде, са крстом у десној руци, док је његова левица окренута дланом ка посматрачу. Следе га *Свети Пигасије* — сты пигасыѐ, *Свети Афџоније* — сты афџонне и последњи у медаљону на јужном зиду *Свети Елџидифор* — сты елџидифџор — црне коврцаве косе. За светитеља на источној страни југозападног пиластра може се претпоставити да је Свети Анемподист, који се слави заједно са претходним персијским мученицима. На северној страни југозападног пиластра је *Свети Маркијан* — [сты] маркі(ан) — 10/23. јануара, са крстом у руци. На јужном зиду западног травеја представљени су *Свети Ананије*, *Азарије* и *Мисаил* — [сты] мисаил — 17/30. децембра, који се, премда је малтер доста оштећен, препознају по карактеристичним типским капама и одежди.

На северном зиду западног травеја фриз се наставља са три медаљона. За првог светитеља се може претпоставити да је *џророк Данило*, са крстом у руци, који се слави и представља заједно са три јеврејска младића. У медаљону до пророка Данила је млад светац са брадом и нешто дужом косом, а до њега света жена, такође са крстом у руци (Јулита?). Са западне стране северозападног пиластра насупрот њој је *Свети Кирик* — [сты] кџрик, у карактеристичном гесту са руком указује на чело. На фронталној страни северозападног пиластра је *Свети Марџирије* — сты марџуриџо — 25. октобра / 7. новембра. На источној страни северозападног пиластра је попрсеје непознатог младића. Низом од шест медаљона фриз се наставља на северном зиду поткуполног простора. Натписи прва два светитеља нису читљиви. То су представе мученика са крстом у рукама. До њих је *Свети великомученик Прокојије* — сты прокопне — 8/21. јула, и *Свети Евџаџије* — сты еџџаџне. Следећу групу светитеља, који се славе 11/24. новембра, чине *Свети Мина* — сты мина и *Свети Викџор* — сты вџџџор, на северном зиду, и *Свети Викенџије* — сты вџкентџе, на западној страни североисточног пиластра. Премда различитог порекла и житија, ову

<sup>97</sup> I. M. Đorđević, *Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIIIe siècle*, ЗЛУМС 16, (1980), 13—21.

тројицу светитеља повезује заједничко менолошко прослављање у православном свету. Пракса њиховог заједничког приказивања присутна је од 14. века, а карактеристична је и за период османске доминације на територији Балкана, о чему уз фреско сведочи и млађа култна Хиландарска икона 17. века.<sup>98</sup>

## СТРАДАЊА ХРИСТОВА

Циклус Страдања у Трескавцу има четрнаест сцена, заузима средишњу зону наоса, започиње и завршава се у олтару *Тајном вечером* и *Мироносицама на гробу Господњем*.<sup>99</sup>

Свака евхаристијска жртва, током целе године, представља меморију на Христово Страдање, Крсну смрт и Васкрсење.<sup>100</sup> Страсна седмица представља период литургијске године у потпуности посвећен меморији на Страдања.<sup>101</sup> У време Страсне седмице, о чему сведоче ранохришћански и рановизантијски ходочаснички описи Јерусалима, одржавају се богослужења и комеморативне литургије на местима свете прошлости. Наглашавање станица, литија, славословља и топоса Христовог крсног пута разликује се у различитим временским периодима хришћанске историје. Типик јерусалимске цркве Светога Гроба прописује литију у ноћи између Великог четвртка и Великог петка, молитвени обилазак светих места Христовог последњег боравка и страдања.<sup>102</sup> У складу са светим местом на којем се налази литија читају се различити делови јеванђеља, певају антифони и тропари.<sup>103</sup>

Ходочашћем Свете земље, али и у свакодневной приватној молитви верника остварује се меморија на Христово Страдања.<sup>104</sup> Најстарији ходочаснич-

<sup>98</sup> J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 97, 176, 182. Ова тројица светитеља приказана су заједно у фризу медаљона са мученицима на слоју из 16. века у Нерезима. Види: М. Машнић, *Фриз светитеља у медаљонима у тирејој зони наоса св. Пантелејмона у Нерезима*, у: *Ниш и Византија III*, Ниш 2004, сл. 2.

<sup>99</sup> О циклусу Христових мука у српској средњовековној уметности видети: С. Радојчић, *Пилајов суд у византијском сликарству раној XIV века*, ЗРВИ 13, (1971), 293—300. О односу Страсти и литургијског коришћења икона Страдања: D. J. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Der Ritus — das Bild*, München 1965, 52—67, 290—299.

<sup>100</sup> О симболици евхаристијске жртве током литургије верних: R. Taft, *The Liturgy of the Great Church*, 58.

<sup>101</sup> У меморији на Христову апостолску делатност кључни ритуални обред на пример је обредно прање ногу од стране архијереја осталим свештеницима, које се на Велики четвртак вршило у свим архијерејским храмовима. За ритуалну меморију овог догађаја: S. Petrides, *La ceremonie du Lavement des pieds à Jerusalem*, EO XIV, (1911), 89—99; А. Д. Никольский, *Страсна и Великая Седмица*, Тула 1887, 57—59.

<sup>102</sup> А. А. Дмитриевский, *Древнейшие патриаршие типиконы, Святогробский, Јерусалимский, и Великой Константинопольской церкви*, Киев 1907, 131—133.

<sup>103</sup> О читањима јеванђеља на станицама Христовог пута страдања у Јерусалиму, као и о служби вечерња на Велики четвртак у Византији: S. Janeras, *Le Vendredi Saint dans la Tradition liturgique byzantine*, Roma 1988, 51—113. Симболика ритуала јерусалимске цркве тумачена је код руских литургичара и историчара цркве: Ильин, *Запечатный гроб, Страсна седмица*, Париж 1926, 44—70; А. Д. Никольский, *Страсна и Великая Седмица*, 56—58.

<sup>104</sup> G. Peers, *Sacred Shock*, 44. О хришћанском ходочашћу и потрази за сусретом са светим местима Христовог боравка и Страдања: зборник радова *The Blessing of pilgrimage*, ed. R. Ouster-

ки описи Свете земље сведоче о потреби да се доживе места Христовог Распећа и Страдања опонашањем историјске прошлости. Ходочасница Егерија је у касном 4. веку, у потрази за опипљивим доказима Христовог присуства, видела његов живот у топографији, меморалијама.<sup>105</sup> Молећи се пред Живо-творним крстом, ходочасница Паула у 5. веку имала је визију самог разапетог Христа.

Поседовање реликвија Христовог Страдања имало је вишеструку функцију.<sup>106</sup> У политичкој теологији реликвије постају заштитнице царства, царске породице, града, али и свете горе, манастира. Над реликвијама се граде светиње и копије Христовог јерусалимског гроба, обављају ритуалне молитве, чудотворна исцељења. Честице свете земље, садржаји ходочасничких ампула: капи уља, мира или воде, опипљиви докази Христовог Страдања, спајају физичку удаљеност између хришћана и места Распећа, временску дистанцу између садашњости и свете прошлости.

Описи Свете земље, с друге стране, потврда су о потреби да се речју верницима приближе света места Христовог Страдања. Српски ходочаснички опис Свете земље Никона Јерусалимца из 15. века, који савременицима приближава места Христовог боравка, истраживаче је већ подсетио на циклус Страдања у Трескавцу.<sup>107</sup>

Страдање у Трескавцу започиње *Тајном вечером* у олтару. Премда хронолошки претходи сцени *Прања нођу*, *Тајна вечера* се слика у олтару, због свог симболичког значења и директне везе са установљењем тајне евхаристије, која се одржава на овом светом месту. Насликано је само десет апостола за столом у облику сигме и сви су окренути ка посматрачу. У сцени је наглашен однос Христа и Светог Јована, приклоњених глава без нимба, нагнут над столом, како посеже за храном. Циклус се наставља на јужном зиду наоса *Прањем нођу* (Јов., XIII, 1—9). Део композиције заузима западну страну југоисточног ступца. У догађају учествују сви апостоли<sup>108</sup> (сл. 3). На Велики четвртак је у свим архијерејским црквама обављано обредно прање ногу од стране архијереја осталим свештеницима.<sup>109</sup> *Молишва на ѓори* (Мат. XXVI, 36—41;

hout, Urbana and Chicago 1990; G. Frank, *The Pilgrim's gaze in the Age before Icons, y: Visuality before and beyond the Renaissance, Seeing as Others Saw*, ed. R. S. Nelson, Cambridge Univ. Press 2000, 98—115; E. Malamut, *Les voyageurs à l'époque médiévale*, in: *La Bythynie au Moyen Âge*, Paris 2003, 477—482. О култури ранохришћанског ходочашћа ка живим свецима: G. Frank, *The memory of the eyes, pilgrims to living saints in Christian late antiquity*, University of California Press 2000.

<sup>105</sup> Éthérie, *Journal de Voyage*, SC 21, Paris 1964; J. Wilkinson, *Egeria's Travels*, Warminster 1999; Исти, *Jerusalem Pilgrim, Before the Crusades*, Warminster 2002, 79—91.

<sup>106</sup> О разним функцијама Реликвија Христовог Страдања: A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995; A. Angenendt, *Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1997; Е. Бакалова, *Реликвији у истакоков култи свјатих*. In: *Eastern Christian Relics*. Ed. A. M. Lidov. Moscow 2003, 19—37.

<sup>107</sup> С. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 69—103.

<sup>108</sup> Ch. Barber, *Mimesis and Memory in the Nartex Mosaics at the Nea Moni, Chios*, *Art History*, Vol 24, No. 3 (June 2001), 323—337.

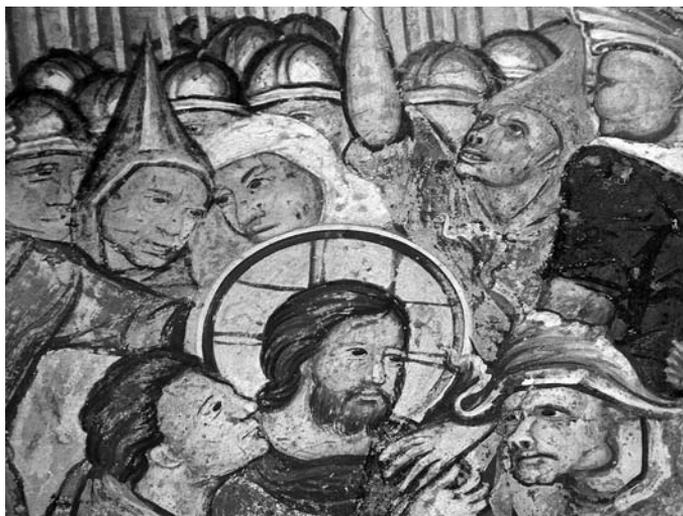
<sup>109</sup> S. Petrides, *La ceremonie du Lavement des pieds á Jerusalem*, EO XIV, (1911), 89—99; А. Д. Никольский, *Страшна и Великая Семица*, 57—59. За српски превод јерусалимске праксе пример је Никодимов типик преведен у 14. веку.



Сл. 3. Прање ногу (детал), Молитва на гори, јужни зид наоса



Сл. 4. Молитва на гори, Издајство Јудино, јужни зид, средишња зона



Сл. 5. Издајство Јудино, детаљ



Сл. 6. Свети Петар одсеца ухо Малху, западни зид северозападног ступца, детаљ

Мар. XIV, 32—38; Лука, XXII, 41—46) у Трескавцу је означена као Бдење на гори и представља разговор са апостолом Петром поред заспалих апостола (сл. 4). Текст који прати сцену односи се на Христов прекор описан у јеванђељу: *Зар не могаoste ни једног часа пробдеџи са мном?* (Мат. XXVI, 40; Мар. XIV, 37). Текст — спите поуже и поживан (sic!) — не одговара јеванђеоском цитату, али је истог контекста. Издајник Јуда, загрливши Христа у *Издајству — Прѣданије*,<sup>110</sup> пољупцем даје знак војницима (сл. 5). Војник истовремено везује Христове руке (Мат. XXVI, 47—50; Мар. XVI, 43—46; Лука XXII, 47—48; Јован XVIII, 3). Светину чине војници уздигнутих копаља и застава, разуларени, са секирама, чангрљама, чакијама и батинама (Јов. XVIII, 3). У физиономијама *старешина народа* препознају се карактеристична лица четвртастих вилица, кратког носа и широких ноздрва, источњачке физиономије.<sup>111</sup> Савременици, припадници нехришћанских народа унутар Османског царства, инспирисали су сликара. Карактеристика трескавачког сликара да доводи личности у композицији у међусобну везу или да су оне директно обрађују посматрачу



Сл. 7. Одрицање Петрово, северни зид западног травеја

<sup>110</sup> С. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 94—95.

<sup>111</sup> С. Радојчић, *нав. дело*, 95.

истакнута је и у сцени у којој апостол Петар одсеца уво Малху (сл. 6), на источном делу југозападног пиластра. Апостол Петар је у живој невербалној комуникацији са Христом и као да слуша његову поуку „Сви који се маше за нож од ножа ће изгинути” (Мат. XXVI, 51—52). Вођење Христа код судија је на северној страни југозападног пиластра. Христа везаних руку води војник са металним шлемом, у краткој туници. Христос је насликан фронтално, погледа усмереног ка посматрачу у наосу (Мар. XIV, 50). У историјској прошлости овај догађај представља одвођење Христа на суђење код свештеничког поглавара Кајафе. *Петрово Одрицање* (Мат. XXVI, 69—75) је на западној страни југозападног пиластра и јужном зиду западног травеја<sup>112</sup> (сл. 7). На западној



Сл. 8. Вођење Христа, северозападни пиластар,  
чеона страна, средишња зона

<sup>112</sup> G. Millet, *Recherches*, 345—361.

страни југозападног пиластра је слушкиња у разговору са Светим Петром, а оквир догађаја назначен је градским зидом (Мат. XXVI, 69; Мар. XIV, 66; Лука XX, 55; Јован XVIII, 16). И друго и треће одрицање Петрово насликано је у оквиру исте кулисе. *Ношење крста*, Пут на Голготу — *Поведи(није)* је на северном зиду западног травеја<sup>113</sup> (сл. 8), а на западној страни северозападног пиластра *Најавање Христа* — *Папоење*. Христа везаних руку два фарисеја напajaју оцетом и жучи (Мат. XXVII, 34 и апокрифно Никодимово IА X, 1).<sup>114</sup> У свим сценама доминантна је карактеристична Христова фигура која укључује посматрача и захтева његово активно учешће; Христос се вернику обраћа погледом. На чеоној страни северозападног пиластра је *Подизање крста* — ... *крстоу*. Реликвијама Христовог страдања, какве су уз часни крст, котарица са ексерима и посебно оруђе којим је Христос био прикиван, наглашена је важност и поклоњена посебна пажња. На уском источном делу северозападног пиластра је *Кајање и самоубиство Јудино* (Мат. XXVII, 3—10). Због уског простора сцена је подељена на горњу и доњу зону у којима су описана два временски сукцесивна догађаја. У горњем делу Јуда Искариотски кајући се враћа сребрњак свештеницима Ани и Кајафи. У доњем делу је Вешање Јудино — *оудавити се юда*.<sup>115</sup>

Још од најранијег периода хришћанске иконографије јукстапозирањем Јудиног вешања наглашава се Христова смрт на крсту. У оквиру Османског царства реакција на дажбине које је црквама наметнуо султан Мехмед II Освајач тумачена је као Јудина похлепа за новцем. Тако поп Стефан Језерац из Херцеговачког санцака записује своје виђење наметања дажбина 1476. године: „*в дни злочастивога и злонаравнога и неситиаго Јуде, Мехмед-бега, цара, в здвигшаго се до небес, а њаки снидеи до ада...*”<sup>116</sup>

*Пењањем на крст* — *вздвижение на крст*, и *Оплакивањем* — *Погрбевение*, на северном зиду настављају се *Страдања*.<sup>117</sup> Оплакивању је сједињено *Полагање Христа у гроб*. На западној страни североисточног пиластра је *Подела одеће*.<sup>118</sup> За банком седе три јеврејска младића и један од њих енергично уздиже маказе, држећи у рукама Христову хаљину. Инспирисана догађајима описаним у јеванђељима (Мар, 15, 24; Мат, 27, 35) *И када га разайеше, раздјели-*

<sup>113</sup> G. Millet, *нав. дело*, 362—379.

<sup>114</sup> С. Кесић, *нав. дело*, 127.

<sup>115</sup> A. G. Tourta, *The Judas Cycle? Byzantine Examples and Post Byzantine Survivals*, у: *Byzantinische Malerei, Bildprogramme — Ikonographie — Stil*, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 321—336.

<sup>116</sup> Р. Тричковић, *Српска црква средином XVII века*, Глас САНУ СССР, Одељење историјских наука 2, (1980), 70, н. 31.

<sup>117</sup> О иконографији сцене: К. Weitzman, *The Origin of the Threnos*, Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, 476—490. О односу обреда у византијској цркви и слике, установљењу богослужбених обреда и литургијских читања који се односе на службе Великог петка и Велике суботе: D. J. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Der Ritus — das Bild*, München 1965, 52—67, 290—299. О литургијској употреби плаштанице и богослужбеној функцији иконе Imago Pietatis и Оплакивања: Н. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34—35, (1980—1981), 1—16; Н. Belting, *Das Bild und sein Publicum in Mittelalter*, 101—108.

<sup>118</sup> Сцена није идентификована, била је заклоњена иконостасом.

*ше хаљине њежове бацајући коцке за њих ко ће штиа узети*, ова композиција слика се као део Распећа, почевши од најранијег периода. За разлику од монументалног живописа, где се као самостална слика веома ретко, *Подела одеће* присутна је у рукописима од 14. века.<sup>119</sup> Међутим, може се рећи да је укључивање ове сцене као посебне у циклус Страдања особеност програма живописа 15. века на територији Балкана, о чему уз трескавачки сведочи и пример цркве Светог Јована Богослова у источној Србији и цркве манастира Преображења на Метеорима.<sup>120</sup> Исто тако може се претпоставити да су реликвија, комадић Христове хаљине која се чува на Атосу и њен култ, утицали на присутност ове сцене у циклусима Страдања у оквиру источнохришћанске уметности у оквиру Османског царства.

Циклус Страдања Христових завршава се сценом *Мироносица на Христовом гробу*, у олтару, наспрот *Тајној вечери*. На мермерном Христовом гробу седи анђеоло којем прилазе три свете жене, једна указује руком на Христов празан гроб. Насупрот њима приказан је још један анђеоло, који такође указује руком на Христов гроб.

## ЦАРСКИ ДЕИСИС И ЗОНА СТОЈЕЋИХ ФИГУРА

У зони стојећих фигура уз иконостас, на источном делу јужног зида, очувао се сликарски слој који не припада обнови 15. века. То су фреска Богородице са Христом (MP ΘΥ) и Свети Никола. Богородица стоји фронтално (сл. 9). Она готово обема рукама придржава Христа, који благосиља, а у левој руци држи пурпурни ротулус. Карактеристичан је облик Богородичиних очију, обрва и носа. Свети Никола је у архијерејској одежди, десницом благосиља, јеванђеље му је у левој руци. На његовом инкарнату видљиве су позније интервенције. Осим изражене разлике у слојевима малтера и стила, да фреске Богородице са Христом и Светим Николом припадају првобитном слоју упућује и декорација очуваног сликаног сокла испод ових фигура. Сличан мотив врее са примером из трескавачког наоса, црвене и црне боје на белој основи, која се смењује у троугластим пољима, испод фигуре Светог Николе, јавља се како у споменицима 13. тако и 14. века. Декорација сокла из наоса такође се може довести у везу са сликаним орнаментом допрозорника северне куполе егзонартекса и осликаним капителом, који се налази у секундарној употреби у проскомидији северне капеле. Богородица са Христом и Свети Никола припадају уобичајеном програму стојећих фигура уз иконостасну ол-

<sup>119</sup> На пример у Томићевом псалтиру, Пс. XXI, 19 (око 1360) и Четворојеванђељу Ивана Александра, л. 266 (1356). Види: А. Џурова, *1000 години блгарска ркописна книга*, Софи 1981, сл. 186, 194.

<sup>120</sup> Подела одеће у Трескавцу је наспрам Самоубиства Јудиног, што се може поредити са сличним распоредом у цркви светог Јована Богослова, где су ове две сцене из конхе развојене Скидањем с крста и Плакивањем. М. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Metéores*, 155—157, сл. 51. Б. Живковић, *Поганово*, цртежи фресака, Београд 1989.



9. Богородица са Христом, Свети Никола, јужни зид

тарску преграду, идејно су уклопљени и прихваћени у новом програму сликарства 15. века и досада нису били идентификовани.<sup>121</sup> Трагови старијег сло-

<sup>121</sup> Фреске у јужном броду цркве из 14. века са стојећим фигурама Светог Исмаила и три јеврејска младића, Ананија, Азарија и Мисаила додатни су доказ о горњој временској граници. Тројици младића претходи Исмаил ((ο αγ(ι)ος Ισμαιλ), а не Мисаил како је досада погрешно читано његово име. Од Светог Савела (ο αγ(ι)ος Σαβελ), који је претходио Исмаилу, очувао се само натпис, док је фигура уништена. Нову идентификацију извршила је мр Весна Милановић, на чему сам јој захвална. Три јеврејска младића сликана су редом, почевши од Светог Ананија, (ο αγ(ι)ος Ανανίας) и препознају се по карактеристичним туникама са кратким огртачима и капама. За старију идентификацију и датовање упореди: Б. Бабић, *На маргинама манастира Тре-*

ја фресака и малтера наоса видљиви су такође изнад јужног бочног улаза у наос, који спаја централни део беме и јужни брод, испод фреске Светих Кузмана и Дамјана, а старији слој открива се такође испод натписа фигуре Светог Димитрија. Натписи на првобитном слоју из наоса су старословенски, као и на обновљеном сликарству из 15. века, што првобитно сликарство наоса раздваја од сликарства егзонартекса, где су натписи у потпуности грчки. То исто потврђује и иконографски програм. Наиме, сасвим се сигурно може закључити да нису сликани истовремено исти свети ратници у програму првобитног сликарства наоса, зони стојећих фигура и у *Небеском двору* у северозападној куполи егзонартекса. О дугом трајању архитектонске целине наоса и њеном континуираном облику, посебним функцијама јужног улаза у наос и бочног јужног брода посредно сведоче и сликарство јужног брода и млађа фреско икона Богородице са Христом (1430), у лунети изнад врата на северном зиду јужног брода.<sup>122</sup>

У доњој зони наоса, која уобичајено припада стојећим фигурама, на северном зиду уз иконостас је монументална фреска *Царског Деисиса са Христом Царем и Великим Архијерејем, Бојородицом Царицом и Параклисом и Светим Јованом Претичом*, у којем у заједничкој заступничкој молитви учествују светитељи *Небеског двора*<sup>123</sup> (сл. 10). Заједно са светим ратницима, обученим попут дворјана неба, са капама на главама и штаповима у рукама, у јединственој заступничкој молитви учествују и свети лекари, апостоли, монаси и пустиножители. *Христос Цар Царева и Велики архијереј*, са царским знамењем, круном и у архијерејској одежди, са косу и омофору, седи на престолу окружен херувимима.<sup>124</sup> Са отвореног јеванђеља чита се: *Ѳз есмѣ свѣтъ миръ ходѣи по мнѣ не имать ходити въ тмѣ нь имат свѣтъ животны* (Јов. 8, 12).<sup>125</sup> Богородица, Параклиса (Н. Параклисис) и Царица држи текст молитве: *Молкнѣ приими м(а)т(е)ре свои вл(а)д(и)ко что м(а)ти просиши грѣшным сп(а)сеніе прогневаше мене прости с(ы)ноу мои твѣѣ рад(и) да приимутъ прощеніе благодароу те слова*.<sup>126</sup> У

---

*скавца*, 24. На истом зиду, његовом источном делу, сасвим недавно, у започетим теренским истраживачким захватима Прилепског завода, током лета 2005. године, очишћене су фреске, на којима се могу препознати представе светих ратника. Фигуру пророка Данила, који се уобичајено слика са три јеврејска младића, требало би очекивати након чишћења малтера са западне стране јужног зида овог брода.

<sup>122</sup> Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980.

<sup>123</sup> О иконографији сцене и њеном контексту у трескавачком егзонартексу види: С. Смолчић-Макуљевић, *Цареки Деисис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац*, у: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац 2000, (Београд 2001), 463—472.

<sup>124</sup> О композицији у Трескавцу писао је и Ц. Грозданов, *Христос цар, Бојородица Царица, Небесније сили и светийше војни во живојисаош од 14. и 15. век во Трескавец*, Културно наследство 12—13, Скопје 1988, 13—16.

<sup>125</sup> Ако стихар има реке (потоци), он може припадати само архијерејима. Он означава знаменити дар учења и потоке крви Спаситеља, *Сочиненея блаженног Симеона ахиѣпископа Тесалонийског*, Санктпетербург 1856, (фототипско издање), Москва 1994, 97; Л. Мирковић, *Православна литурѣика, цркви ойшии део*, Београд 1982, 125.

<sup>126</sup> Ф. Баришић, *Грчки најћиси на иконама остѣве у Раковцу*, ЗФФ X-1, (1968), 212—213; О Богородици Заступници: И. М. Ђорђевић и М. Марковић, *Лесновске ѡредѣставе Бојородице Застѣуйнице и Христѣа*, н. 128.



Сл. 10. Царски Деисис, северни зид наоса, зона стојећих фигура

заступничкој молитви учествује и Свети Јован Претеча. Најстарија очувана композиција *Царског Деисиса* у Византији очувана је управо у егзонартексу трескавачке цркве. За разлику од Царског Деисиса у трескавачкој припрати, у наосу, сликарству 15. века, наглашена је улога Христа Архијереја. То се доводи у везу са укидањем световне царске власти и наглашавањем врховне улоге архијереја у оквиру хришћанске заједнице у Османском царству.<sup>127</sup>

Наглашено место у заступничкој молитви и програму *Царског Деисиса* припада најпоштованијим светим ратницима источног хришћанства представљеним попут дворјана. Као и у програму трескавачког егзонартекса, у доњој зони наоса у 15. веку, свети ратници приказани су у симболичким костимима великодостојника, који не одговарају реалном властeosком или било ком одређеном дворском костиму.<sup>128</sup> Користећи различите статусне инсигније великодостојничке одежде, свети ратници се симболички наглашавају као мучени-

<sup>127</sup> О функцији лороса и царским далматикама анђела и преношењу конзуларне иконографије, као једног од могућих тумачења и контекстуализације инсигнија, методолошки утемељено код: Glenn Peers, *Patriarchal politics in the Paris Gregory*, у: *JÖB*, 47, (1997), 51—71.

<sup>128</sup> *Исто*.



Сл. 11. Свети Димитрије, југозападни пиластар

ци који заузимају посебно место у економији спасења. Слика костима не одговара реалним описима званичне одежде византијског двора, него се по свом симболичком карактеру може поредити са византијским литерарним описима и визијама неба, али и са исихастичким виђењима какви се налазе у трактатима солунског епископа Григорија Паламе.

Као небески дворјани у трескавачком наосу представљени су ратници: Свети Теодор Тирон — *сѣѣ Теодѡр Тирѡн* (сл. 12), на северном зиду уз Богородицу, а насупротив њему на јужном зиду, уз врата, његов пар Свети Теодор Стратилат — *сѣѣ Теодѡр Стратилат*. Истакнути свети ратници Свети Ђорђе — *сѣѣ Геѡргіе*, и Свети Димитрије — *сѣѣ Димитріе* (сл. 11), ослањајући се у маниристичком положају на своје штапове попут небеских дворјана, на фрон-

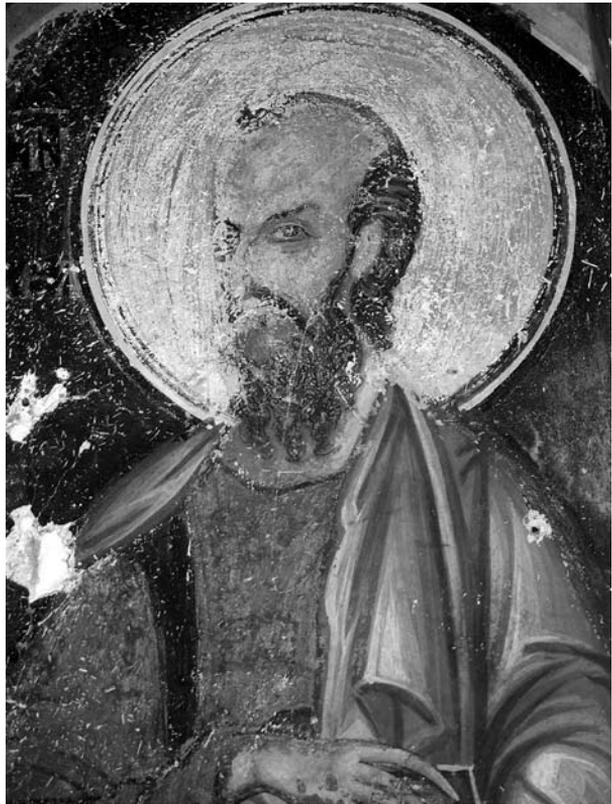


Сл. 12. Свети Теодор Тирон, јужни зид наоса,  
зона стојећих фигура

талним су странама западних пиластара.<sup>129</sup> Карактеристично је да су готово сви светитељи прве зоне приказани у паровима, један наспрам другог на супротним северном и јужном зиду.<sup>130</sup> Једино су један поред другог пар светих Бесребреника у попрсју изнад јужног улаза: Свети Кузман — (сты) коу(зм)а(н),

<sup>129</sup> Испод слоја малтера на којем је исписана сигнатура Светог Димитрија јасно се назире старији слој фреске са такође црквенословенским натписом. О иконографији светих ратника у византијској уметности: М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источно хришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, грађа и студије, Београд 1995. Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate 2003.

<sup>130</sup> О распореду сликања светитеља једног наспрам другог на ретким кипарским примерима средњевизантијског периода види: К. М. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982.



Сл. 13. Свети Павле,  
југозападни пиластар,  
западна страна

и Свети Дамјан — (сты) дамјан. На источним странама пиластра који раздваја централни део наоса и западни травеј су Свети Павле — сты Пабел (сл. 13), држећи јеванђеље, са северне, и Свети Петар — сты Петор, са јужне стране, са свитком у руци. Оснивачи цркве на земљи сликани су на прелазу из централног дела наоса у западни травеј, као што је уобичајено њихово везивање за иконографски програм улаза.<sup>131</sup> На западној страни западних пиластара су Свети Зосима — сты Зосимъ, са северне стране и Света Марија Египатска — ста Марија Египетсина, са јужне стране<sup>132</sup> (сл. 14). Њихово место у Трескавцу

<sup>131</sup> С. Радојчић, *Портрети младића на доврајнику у српском сликарству XIV века*, Одабрани чланци и студије 1933—1978, Нови Сад 1982, 241. Сликање Светих апостола Петра и Павла уз врата типично је у програму цркава још из доба Палеолога, у српској средини у доба краља Милутина и потом краљева Дечанског и Душана. Видети: В. Милановић, *Програм живописа у ирираши*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 369, н. 36.

<sup>132</sup> Сликање светитељског пара, Свете Марије Египатске и Светог Зосима који је причешћује уз улаз и довратнике, уобичајено је у сликарству средњег века. Уп.: С. Радојчић, *Уна Пое-нитентиум, Марија Египатска у српској уметности 14. века*, у: *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 40—56; Исти, *Портрети младића на доврајнику у српском сликарству XV века*, Одабрани чланци и студије, Београд 1982, 241; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 66, н. 35. са старијом литературом. Са феминистичким приступом: С. L. Connor, *Saints and Sinners: Women at risk: Mary of Egypt*, у: *Women of Byzantium*, Yale University press, New Haven, London, 78—93.



Сл. 14. Света Марија  
Египатска, југозападни  
пиластар, источна страна

одговара подели простора западног травеја и наоса.<sup>133</sup> Лик Свете Марије Египатске пружио је трескавачком уметнику прилику да прикаже крик анахореткиње за причешћем. Упалих образа, разбарушене дуже седе косе, Света Марија је полунага, своје аскетско и готово андрогено тело и руке испружила је у молитви и вапају за причешћем.

У првој зони западног травеја налазе се свети монаси и свети ратник Меркурије. Идући од истока ка западу на северној страни представљени су Свети Теодосије Киновијарх — *сты Теодосије Општежител*, оснивач општежитија са свитком у руци са којег се чита текст познате поуке монасима која се односи на ненапуштање манастира: *яко дрѣво честѣ пресаждаемо ѿт места на места плода нем же сътвоѣси ... симних (sic!)*.<sup>134</sup> Свети Меркурије — *сты Меркурије*, приказан је као ратник са копљем које држи карактеристично, а на јужној

<sup>133</sup> С. Радојчић, *Портрети младића*, 241.

<sup>134</sup> Свитак са истим текстом носи свети Прохор Пчињски у манастиру Леснову. За порекло текста и његово тумачење види: С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 130, сл. 13.

Свети Антоније Велики — стѹ Анτωνіе Б(є)ли(ки), Свети Јевтимије — стѹ Євѹѹиміе, и Свети Павле Тивејски — стѹ Павел Тивејски.

Словенски натписи видљиви испод „новог” сликарства упућују на захтев наручиоца 15. века да се „обнови” старији сликарски слој.<sup>135</sup> Сликање *Царског Деисиса* на северном зиду уз иконостас присутно је у српским црквама још од 14. века.<sup>136</sup> Представа *Царског Деисиса* са светим ратницима са дворским инсигнијама и костимима у доњој зони северног зида, уз иконостас, прераста у особеност црква 15. и касније 16. века у Македонији, на територији Охрида и Костура. Истицање Христовог архијерејства у представи Христа Цара везује се за период Османске доминације, коначног укидања свих облика хришћанске управе и истицања свештеничке власти као доминантне.<sup>137</sup> Тумачење *Царског Деисиса* у 15. веку биће потпуније када се утврди прецизна функција јужног улаза у наос, који се налази наспрам фреске. О непосредној вези Царског Деисиса и јужног бочног улаза у цркву сведоче како пример из Марковог манастира тако и многобројни примери млађи од трескавачког са територије Охридске архиепископије.

Сликарство трескавачког наоса представља сведочанство културне тековине у којој се налазе православни хришћани у првом веку отоманске доминације. Оно је сведочанство традиције из које је ово сликарство поникло, али и промена које су се догађале у оквиру православне уметности и културе под Турцима. Ансамбл наоса настао за потребе монашког братства, чији су подвиг и устав поређени са најчувенијим светим горама источног хришћанства, сведоче о моћи трескавачког братства у периоду када је манастир био у оквиру Османског царства. Програм трескавачког сликарства прилагођен је потребама у новонасталим околностима у којима се налази хришћанска заједница у периоду под Турцима. Како је то осведочено очуваним сликарским ансамблима на широј територији Балкана, као и на територији Охридске архиепископије, велику активност крајем 15. века имала је радионица вештих сликара која је несумњиво спремна да новим језиком слике православнима приближи хришћанску историју. Без обзира на могућност коју пружа простор наоса, сликарски програм није обухватао велик број циклуса. Он је сведен на циклус Великих празника, Христових Страдања и зону са стојећим фигурама, где је приказана композиција Царског Деисиса. Доминантан циклус у Трескавцу је Циклус Христових Страдања. Овај циклус уједно и чини специфичност трескавачког храма у односу на друга дела чувене костурске сликарске радионице. Користећи се сликом предмета који су у употреби у њиховом времену,

<sup>135</sup> Ова група сликара, за коју се претпоставља да долази са грчког говорног подручја у цркви Светог Никите, користи грчке натписе. Временске границе првобитног сликарства требало би да утврде будућа стручна теренска истраживања.

<sup>136</sup> С. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 73. Представа Богородице Параклисе и Христа слика се уз олтарску преграду у доба Палеолога већ у првим деценијама 14. века: И. М. Ђорђевић, М. Марковић, *нав. дело*, 6. Најстарији очувани пример Царског Деисиса у доњој зони на северном зиду је онај из цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру 1376—77. године.

<sup>137</sup> Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 175.

сликари реконструишу реликвије свете прошлости. Сликари ове радионице се, како је то већ запажено: „слободније односе према стварности чије облике живо уочавају и непосредно уносе у сакралне представе”.<sup>138</sup> Традиционално наслеђе византијске уметности читава се у сликарству 15. века у Трескавцу у распореду сцена условљеним симболичким схватањем простора цркве. У 15. веку се у сликарству Трескавца хришћанска историја савременом човеку предочава новим ликовним језиком. Сликарство 15. века уводи савремени језик у слику, користи се писаним говором разумљивим вернику тога доба и доводи посматрача у живи дијалог са представљенима.<sup>139</sup> Сцене христолошке историје нису само обележене натписима, него у себи имају додатна упутства за ишчитавање њиховог значења. Многбројни пророчки текстови и пророци укључују се у Велике празнике. Инсистирање на детаљном и реалистичном опису оруђа страдања у Мукама Христовим несумњиво сведочи о култу ових реликвија у доба под Турцима. Наглашавање циклуса Христовог Страдања у Трескавцу у оквиру Османског царства упућује како на подсећање на топове Христовог Страдања, попут организованих ходочасничких маршрута, одраза хришћанске побожности, тако и на подсећање на оновремено Страдање хришћана и потребу за покајањем у оквирима Османског царства. Слика и реч у Трескавцу потврда су моћи православних хришћана и монаха чувара Златовршког светилишта.

Svetlana Smolčić Makuljević

THE TRESKAVAC MONASTERY IN THE 15<sup>TH</sup> CENTURY AND  
THE PROGRAMMED OF FRESCO PAINTING OF THE NAVE IN THE CHURCH  
OF THE DORMITION OF THE MOTHER OF GOD

Summary

The monumental fresco paintings of the nave in the Church of Dormition in the monastery of the Mother of God near Prilep were made in the last decade of the 15<sup>th</sup> century. Treskavac is a prominent monastery center which can be continually monitored since the middle ages. During the Ottoman rule monastery life was led in changed circumstances but it was still characterized by restorations, paintwork and decorations of church.

Based on stylistic features, the fresco paintings of the nave belong to the major currents of Orthodox art at the end of the 15<sup>th</sup> century which were present in the wider territory of the Balkan peninsula. After studying in detail the data found in two preserved Turkish accounts from that period, the author came to a conclusion about the status of the endowment that Treskavac had at the end of the 1460's, when it was in possession of Metropolitan David (ac-

<sup>138</sup> Г. Суботић, *Косџурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица*, у: Ђ. Сп. Радојичић, Г. Суботић, *Из прошлости манастира светог Јована Богослова*, Ниш 2002.

<sup>139</sup> О стратегији реторике у формулисању византијске политичке мисли и односу речи и слике на примеру византијске минијатуре: L. Brubaker, *Text and picture in manuscripts: what's rhetoric got to do with it?*, у: *Rhetoric in Byzantium*, ed. E. Jeffreys, London 2003, 255—272.

count no. 4 from 1467—1468). The author also inferred who were the possible commissioners of paintings in the Treskavac nave — the monks who were mentioned in the account no. 16 from 886 according to hijra, i.e. from 1481—1482.

The paintings in the Treskavac nave represent an example of visual culture of Orthodox Christians at the time of Osman domination. Paintings are, therefore, the testimony of both the Byzantine tradition where it originated and the changes that happened in the 15<sup>th</sup> century in the Orthodox art and culture. They were created for the needs of a monk brotherhood whose exploits and accomplishments in the middle ages were compared to the most famous holy centers of the eastern Christianity. This renewed art in the nave testifies of the power of the Treskavac brotherhood in the period when the monastery was part of the Osman Empire. The program of Treskavac paintings was adjusted to the needs in these new circumstances. Judging by the preserved painting ensembles in the wider territory of the Balkans as well as in the territory of the Ohrid Diocese, at the end of the 15<sup>th</sup> century a great activity existed in a workshop of skilled painters, which was undoubtedly ready to interpret Christian history in a new language. Regardless of the possibility offered by the space of the nave, the painting programs did not encompass a large number of cycles. It was deduced to the great Feasts Cycle, Passion Cycle and the zone with standing figures where there was a composition of the Imperial Deisus. The dominant cycle in Treskavac is the Passion Cycle. It is also a particularity of the Treskavac church. The visual culture of the 15<sup>th</sup> century used a contemporary language of painting, introduced writing and text into images and drew the observer into a live dialogue with the painted images. Numerous prophet texts and images of prophets were systematically included in the great Feasts Cycle. Insistence on detailed and realistic portrayals of the weapons in the Passion Cycle testify beyond doubt about the significance of this event in the Christian history and relic cult connected with Passion Christi in the 15<sup>th</sup> century. The emphasized cycle of Passion Christi in the church in the region of the Ottoman Empire indicates both territorial sites which were visited during pilgrimages and the interpretation of the suffering of Christians and the prominent need to redeem themselves in the Ottoman Empire.

The great renewal of the fresco paintings in the nave of the monastery in Treskavac in the 15<sup>th</sup> century represents a confirmation of the continuity of the cult of the monastery of the Mother of God from Treskavac, its uninterrupted continuity and particular institutional frames within the Orthodox church where visual art in the Ottoman Empire developed.

РАДОМИР ПЕТРОВИЋ

## Новооткривене фреске и мермерни ктиторски натпис из 1425. године у цркви Светог Николе у Горњој Шаторњи

У знак сећања на професора Дејана Медаковића, академика

САЖЕТАК: Аутор овог рада обавио је сликарско-конзерваторске радове у цркви Св. Николе у Горњој Шаторњи (код Тополе). Мермерни ктиторски натпис датован је тачно у 1425. годину, у њему се наводи ктитор Никола, властелин деспота Стефана Лазаревића, али је његово презиме у науци погрешно читано као: *Дорјановић*. У питању су два спојена непрочитана слова која смо открили — те презиме читамо: *Доречновић*. У овом делу зида открили смо нишу са фреском патрона храма Светог Николе и орнаментиком из 1425. године; у XIX веку досликани су један столпник и орнаментика.

У олтарском делу цркве, испод слике из XIX века, откривена је доња половина фигура архијереја у сцени *Поклоњење Агнецу*. Иконографски и стилски, фреске су најсродније зидним сликама у Манасији, задужбини деспота Стефана Лазаревића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Црква Св. Николе у Горњој Шаторњи, мермерни ктиторски натпис и фреске из 1425. године, ктитор Никола Доречновић, властелин деспота Стефана Лазаревића

Црква Св. Николе (Никољача) у селу Горња Шаторња углавном је позната по чувеном ктиторском мермерном натпису над западним порталом припрате из 1425. године, потом по фрескама из XVII века и новијим фрескама из XIX века у олтару и наосу цркве.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ј. Вујић, *Пушешествије по Србији*, II (Београд 1902), 131—133; В. Р. Петковић, *Манастџири у Шумадији*, Браство XXVI (Београд 1932), 48 (погрешно наводи да су се „сачували трагови лика деспота Стефана Лазаревића”); Ђ. Мано-Зиси, *Неколико старих српских цркава*, Старинар VIII—IX (Београд 1933—1934), 231—237 (где се помиње да „у храму није сачуван првобитни живопис”); В. Р. Петковић, *Преглед црквених сџоменика кроз џовесницу српског народа*, Београд 1950, 220 (са старијом литературом); П. Васић, *Живопис Живка Павловића и Илије Стоичевића у манастиру Никољу у Доњој Шаторњи*, Зборник радова Народног музеја II (Чачак 1971), 59—62 (није публикован цео живопис у цркви и иконостас Живка Павловића и Илије Стоичевића); Б. Вујовић, *Умешност обновљене Србије 1781—1748*, Београд 1986, 102, 193, 252, 260; Р. З[арић], *Шаторња, Манастџир*, у: *Сџоменичко наслеђе Србије*, Београд 1998, 438 (каталожко штуро обавештење о најстаријем живопису); В. Ристић, *Моравска архитектура*, Студије и монографије 1, Народни

У току сликарско-конзерваторских радова у овом споменику (1980—1987. године) откривени су у олтарском простору већи фрагменти фресака и старији патос цркве (сл. 1) из XV века, који досада нису били познати ширем кругу стручњака.<sup>2</sup> Новооткривени фрагменти живописа представљају део порушеног првобитног олтарског зида из XV века. Они су досада били непознати јер су се налазили испод слојева млађих фресака из 1850. године.

Сликарско-конзерваторским путем новооткривени фрагментни живописа, са фигуралним деловима сцене из XV века, представљају драгоцене остатке првобитног сликаног олтарског простора *Моравског стила*, пре рушења цркве у време најезде Турака у ове крајеве.

У нашој старијој науци црква Св. Николе је називана по насељеном делу села Доња Шаторња, али, црква се налази у шумовитим деловима уз реку Горње Шаторње, по коме смо и ми насловили овај наш рад. Мермерни ктиторски натпис из ове цркве је у науци познат по властелину Николи Дорјеновићу.<sup>3</sup> Конзерваторским истраживањима мермерног портала из XV века откривени су још нека слова на ктиторском натпису и његови доњи мермерни делови.

## 1. НОВООТКРИВЕНИ ФРАГМЕНТИ ЖИВОПИСА У ОЛТАРСКОМ ПРОСТОРУ ИЗ 1425. ГОДИНЕ

Као у наосу цркве, тако се и у олтарском простору налази живопис из 1850. године. На северном делу апсиде насликане су стојеће фигуре (црт. 1, сл. 2 и 3): *Св. Максим, архиепископ српски — Св. Максимъ Арх. Срв.*; *Св. Сава, архиепископ српски — Св. Савва Архиепископъ српски и Св. Арсеније, архиепископ српски — Св. Арсеније Арх. Срв.*; до њега је на источној страни отворен нов прозор у XIX веку (старији прозор из XV века био је нижи за око 0,50 m), изнад којег је шестокрилати серафим. На јужном делу апсиде насликане су стојеће фигуре: *Св. Василије Велики — Св. Василије Велики; Св. Јован Златоуст — Св. Јованъ Златоустъ, и Св. Глигорије Богослов — Св. Глигоріе Богословъ.*<sup>4</sup> Сликарско-конзерваторским сондама (мањим квадратима) 1986—1987. године местимично су истражене површине фресака, ради утврђивања постојања прво-

музеј (Крушевац 1996), 18, 175—176, 190, 233—234, 246, бр. 88 (основа и пресек); Е. Радуловић, *Скупине Моравских споменика без бочних конхи*, Крушевачки зборник, 4 (Крушевац 1988), 56.

<sup>2</sup> Сликарско-конзерваторске радове изводили су: Завод за заштиту споменика културе у Крагујевцу и Републички завод за заштиту споменика културе Србије; руководилац сликарско-конзерваторских радова био је аутор овог рада.

<sup>3</sup> Г. Бабић, *Друштвени йоложај ктиторора у Десјошовини*, Зборник: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 148—149, сл. 7, 19 и 20 (са констатацијом: „Ништа од старог живописа није очувано, а ни извори, колико нам је познато, не пружају могућност обавештења о овом ктитору”).

<sup>4</sup> П. Васић, *Живопис Живка Павловића и Илије Стоићевећа у манастиру Никољу у Доњој Шаторњи*, 59—62, сл. 1—8 (цртежи), сликарство у олтарском простору уопште није приказано, као ни легенде на сценама и ликовима у делу наоса цркве.

битних фресака, а самим тиме и полукружне апсиде из XV века и на порталу цркве Св. Николе.<sup>5</sup>

Са унутрашње североисточне стране олтара у XIX веку је пробијена већа ниша проскомидије у којој је насликан *Исус Христос* са прекрштеним рукама на грудима (допојасна фигура) (црт. 1, сл. 2, 4). Међутим, том приликом оштећене су фигуре једног непознатог светитеља; очигледно је да се овде налазила проскомидија у XV веку, али много мања од ове из XIX века.

### 1.1. СЛУЖБА АРХИЈЕРЕЈА ИЗ 1425. ГОДИНЕ

Са леве стране, изнад проскомидије откривен је фрагмент фреске из XV века (сл. 2—3, бр. 1, црт. 1) који је представљао део стојеће фигуре, можда неког архиђакона. Све фигуре архијереја у олтарском простору насликане су на окер (имитација злата) површини, док се у доњем делу налазила сива орнаментисана трака лишћа крстатог облика, испод ње тамноцрвена бордура, насликане су висеће завесице у делу сокла. Нажалост нису сачувани ни једна легенда или натпис на свитку као ни ликови архијереја, који би нам омогућили идентификацију архијереја у олтару.

У северном делу полукружног олтарског простора у првој зони распознају се делови стојећих фигура, од којих су три света архијереја и један анђео у стојећем ставу. Приликом живописања цркве у XIX веку, старији слој фресака из XV века кесером је излупан да би се на рупама боље ухватио нов слој малтера из XIX века. У олтарском простору насликане су фигуре архијереја (обележене су белим бројевима на фотографијама и цртежима); њихов редослед је следећи: у северном делу апсиде налазе се три архијереја, без горњих делова тела и глава са ореолима (сл. 2, бр. 2, 3 и 4, црт. 1, бр. 1, 2 и 3). Само је код архијереја (бр. 2) делимично сачувана шака руке која благосиља, са уништеним прстима. Непознати *први архијереј* је обучен у бели полиставрион са црно-белим крстовима, окер епитрахил који је украшен белим бисерима. До њега је *други архијереј* (бр. 3), обучен у бели полиставрион са тамноцрвеним и белим крстовима, омофором пребаченим преко руке, надбедреник је украшен бисером, док је бели стихар украшен црвеним рекама, као и епитрахил окер боје, оперважен бисером у три правоугаона поља. *Трећи архијереј* (бр. 4) је обучен у бели полиставрион са црно-белим крстовима. Надбедреник и епитрахил су окер боје, украшени бисером и имитацијом драгог камена; испод њих је бели стихар украшен црвеним рекама. До овог непознатог архијереја налазе се оштећена фигура — *Анђео Господњи* (сл. 2, бр. 5, црт. 1, бр. 5) и детаљ *часне шријезе* (сл. 2, бр. 6, црт. 1, бр. 6). Фигура анђела је уништена у

<sup>5</sup> Р. Петровић, *Сликарско-конзерваторски радови у Доњој Шаторњи, Новој Павлици, Старој Павлици, Црној Реци и Алџун-Алем џамији у 1986. години*, Гласник Друштва конзерватора Србије, књ. 11, Београд 1987, 59—60, сл. 1 (проф. др Сретен Петковић и аутор овог рада у току открића фресака у ниши изнад ктиторског мермерног натписа из XV века).

горњем делу. Он је обучен у белу ђаконску стихару, у доњем делу са порубом окер боје и оперважену бисером, испод стихаре је плавосива хаљина. Са леве стране стихара је део орара сиве боје на чијем је доњем делу кићанка. Местимично је подељен у поља на којима се налазе истрвена слова: **ΑΓΙΟΥ**. Испод доње хаљине види се црвена обућа. Са стране анђела видљиви су трагови окер и тамнољубичасти делови крила анђела. Часна трпеза прекривена је ткањином индитијом на којој се налазио *Аџнец* (сл. 2, бр. 6, црт. 1, бр. 5), са доње стране композиције налази се фрагмент сивоплаве боје, који је представљао подножје часног престола.

Са јужне стране апсиде, до часне трпезе, налази се фрагмент уништене фигуре *анђела*. Сачуван је део беле ђаконске стихаре са црном обућом (сл. 3, бр. 7, црт. 1, бр. 7). Сачуван је део беле ђаконске стихаре, испод које се види црвена обућа. У наставку је оштећење веће, а иза њега је био насликан непознати *архијереј* (сл. 3, бр. 8, црт. 1, бр. 8). Од овог архијереја сачувани су доњи део белог стихара, кићанка и део орара са два тракама. Иза ове фигуре налазио се непознати архијереј (сл. 3, бр. 9, црт. 1, бр. 9). На фигури *архијереја*, уништеној до испод колена, види се одећа: бели полиставрион са плавим рекама. Види се и део окер епитрахиља који је опточен бисерима, а на ногама црна обућа. Најбоље је очувана фигура непознатог *архијереја* (сл. 3, бр. 10, црт. 1, бр. 10). Изузев уништене главе и ореола, рамена и руку, доњи део је прилично видљив. Архијереј је обучен у бели полиставрион са тамнољубичастим и белим крстовима; омофор му је пребачен преко леве руке. Испод полиставриона је бели стихар са окер епитрахиљом који је опточен бисером у четири поља и надбедреником окер боје који на крају има кићанку. И последња фигура *архијакона* у стојећем ставу насликана је до јужног зида олтарског простора (сл. 3, бр. 11 и 4, црт. 1, бр. 12). Обучен је у белу стихару и са ципелама на ногама, испод којих се налазила мала ниша ђаконикона (касније президана у XIX веку). Изгледа да је овај непознати архијакон *Св. Стефан Првомученик* и да је у левој руци држао дарохранилицу, што се може закључити по тамноцрвеној тканини на којој се она носи; сачувана је орнаментика у подножју архијереја и у соклу.

Орнаментика у подножју архијереја и у соклу (сл. 2, 3 и 7, црт. 1) је теже оштећена или је сасвим уништена, али њени биљни листови распоређени су крстасто и понављају се дуж целе траке (имитација мермерног пода). Испод тамноцрвене бордуре окачене су завесице у соклу, беле боје, са окер линијама у превојима, укрштене по две линијике у облику крста — зелене, цинобер и плаве боје. Сасвим при дну сокла је извучена танка двострука линија, испод које се налазила врежаста орнаментика (уништена) (сл. 7).

Новооткривена сцена у олтару представљала је *службу Аџнецу*, коју са леве и десне стране обављају свети архијереји. Фигуре анђела из ове сцене биле су нешто мало у погнутом ставу према *Аџнецу*; оне су по својој висини мањег раста од фигура *Св. оцаца*. Оне су издвојене од фигуре Светих отаца. Уз прозор олтарске апсиде са стране часне трпезе је *служба Аџнецу* испод прозора.

Према иконографском распореду сцена у олтарском простору цркве Св. Никола у Горњој Шаторњи, највише одговара онај у манастиру Св. Тројице у Манасији (црт. 1—2), чији је ктитор био деспот Стефан Лазаревић.<sup>6</sup> Исти је број учесника у *служби Аѓнецу* у првој зони целог олтарског простора у Шаторњи и Манасији. Северни део групе светих архијереја је *Св. Јован Злајџоустѝи*, а јужни део, са *Св. Василијем Великим* на челу, предводи по један *Анђео (Арханђел) Госѝодњи*, у белој хаљини, држећи у рукама дугачак танки држач, округлу рипиду. Највероватније су у пратњи *Јована Злајџоустѝоѝ* били насликани *Св. Гриђорије Бођослов*, *Св. Никола*, или *Св. Јаков браћѝ Божји*. У наставку сцене на јужном делу иза фигуре *Анђео Госѝодњи*, налазили су се *Св. Василије Велики*, *Св. Александар* и *Св. Кирило Александријски*,<sup>7</sup> који су носили развијене свитке с молитвама и возгласима из литургије. Литургички смисао олтарске сцене *Поклоњења архијереја Христѝа-аѓнеца* у путиру на престолу имала је и уништена друга сликана зона *Причешће айосѝола* и у конхи апсиде *Бођородица „Просѝранија од неба“* са *Христѝом на ѝрестѝолу* и *два Арханђела који се клањају*. Због малог црквеног простора, вероватно да нису били насликани кружни медаљони са светитељима. Насликани оштећени *ђакони* на литургији код свештеника симболишу време санктуса и анафоре, у тихим молитвама, а њихово служење подсећа на *Тајну вечеру* и Христову заповед апостолима да тако чине у његов помен.<sup>8</sup>

## 1.2. ОТКРИЋЕ ФРЕСАКА НА ТИМПАЛУ ПРИПРАТЕ

У току наших сликарско-конзерваторских радова 1985—1986. године започета су истраживања на накнадно зазиданом западном делу припрате (сл. 8). Истраживања су била у прво време усмерена на мермерни ктиторски натпис из 1425. године, јер су поједини делови били прекривени новим дограђеним звоником из XIX века. Логично је било да се очекују полукружна линета и фреска са патроном храма, допојасна представа са *Св. Николом*. Овај део је накнадно дозидан, урађена је једна сонда, али није откривена првобитна ниша са фрескама (сл. 8, 10, црт. 3). Међутим, откривена је у мањој линети фреска *Деисис*, са допојасним ликовима са исписаним белим словима на плавој позадини: патрон храма *Св. Никола — СѝТЫ НИКОЛАЄ*, и ликови *Бођородице — МѝР ОЎ* и *Христѝа — ІЄ ХЄ*; око главе у окер ореолу су слова: *О, Є, П (Онај који јесѝе)*. У доњем делу сцене је насликан стуб са *Св. Симеоном Сѝолиником — СѝТЫ СИМЕОН СТОЛПНИК* (сл. 9). Испод ове сцене је представа лебдећег шестокрилног херувима, а са стране биљна орнаментика (црт. 3, сл. 7 и 8). Међутим, линета из XV века свакако је била (по висини) дужа

<sup>6</sup> Ст. Станојевић — Л. Мирковић, *Манастир Манасија*, Београд 1928, 1—8; С. Томић — Р. Николић, *Манасија*, Саопштења VI (Београд 1964), 18, бел. 48; Б. Живковић, *Манасија, Црѝежи фресака*, Београд 1983, таб. IV.

<sup>7</sup> Б. Живковић, *Манасија, Црѝежи фресака*, IV. Олтарски простор, 7.

<sup>8</sup> Уп. *Божансѝвене литурђије*, превео Ј. Поповић, Београд 1978, 57—58, 115—116.

од откривене данашње, тј. допирала је до мермерног рагастова са ктиторским натписом на мермерној плочи из 1425. године.

За нашу тему је значајно откриће фрагмената првобитних фресака са ве-ома оштећеним Деизисом, те фреске Св. Николе, Богородице и Св. Јована Претече из 1425. године (црт. 3, сл. 10—11). Из овог периода, постала је видљива биљна орнаментика: оивичена са три троугла тамноцрвене и окер боје (сонда је направљена на бојеном слоју из XIX века) (сл. 11, црт. 3). Стилски орнаментика одговара откривеним фрагментима сликаних завесица у соклу новооткривеним фрагментима фресака 1425. године. Даља истраживања показала су постојање зидних слика са северне и јужне стране западног зида портала у првој зони, највероватније и време сликања фресака у припрати цркве из XVII или XIX века. Истина, можда постоје фрагменти фресака из XV века, што тек треба установити приликом ослобађања зидне масе звоника из XIX века (црт. 3, сл. 8—9).<sup>9</sup>

## 2. МЕРМЕРНИ ПОРТАЛ И КТИТОРСКИ НАТПИС ИЗ 1425. ГОДИНЕ

Црква Св. Николе је првобитно имала двоја спољашних врата, као и врата која воде из припрате у наос. Јужни отвор врата припрате, откривен је у току сликарско-конзерваторских радова; она су била једнокрилна дрвена. Унутрашњи портал припрате је конструкцијом сличан спољашњем мермерном порталу из 1425. године, који је имао дрвена двокрилна врата.<sup>10</sup>

Наша новија истраживања и открића овог мермерног портала и ктиторског натписа, после чишћења слова и ослобађања дела зидне масе накнадног дозиданог звоника (црт. 3—4, сл. 8—9), указала су на нека нова тумачења овог у нашој науци познатог ктиторског текста (сл. 10 и 12).<sup>11</sup> Био је јасно ви-

<sup>9</sup> О новом звонику који је дозидан уз припрату преко фресака из непознатих разлога (можда из XVII века), уп. Ј. Вујић, *нав. дело*, 131—132, где наводи следеће: „Овај манастир многократно од Турака паљен и рушен био. Тако последњи пут бијаше лета 1817, октом.[бра], 6-го, по пријатију владениј Јего Књажеског Сижатељство, г. Милоша, паки возобновљен и совршенство доведен, како што следијушчи натпис гласи: натпис казује да је храм светог јерарха оца Николаја, на малом потоку Шаторњи, обновљен за владе Кнеза српског Милоша Обреновића и супруге његове, велике кнегиње Љубице, и деце њихове Петрије и Савке, брата кнежева Јована Обреновића, његове супруге Томаније, за време Ристе Милановића трудом и настојањем јеромонаха Теодосија, родом од Студенице, а помоћу путара и осталих. Храм цркве јест Пренесеније моштеј свјатого оца Николаја...”

<sup>10</sup> Др С. Ненадовић, *Тийови враћа у народној архитектури*, Zbornik zaštite spomenika kulture, кпј. XVII (Београд 1966), 25—50 (са примерима); С. М. Ненадовић, *Враћа у: Грађевинска шехника у средњовековној Србији*, Београд 2003, 317—337, сл. 444—445 (црква Никољача у Студеници). У великој линети изнад надвратника предвиђено је место за фреско икону Св. Николе, патрона храма. Гледано грађевински, ниша представља растерећење надвратника од гоњег притиска зидне масе.

<sup>11</sup> Ј. Вујић, *нав. дело*, 132; Љ. Стојановић, *Стари српски зајиси и најйиси*, књ. I, (Београд 1902), 75; Ђ. Мано-Зиси, *нав. дело*, 232—233, сл. 3 (фотографија натписа); П. Поповић — С. Смирнов, *Два српска најйиса на камену из прве ѱоловине XV века*, Гласник Скопског научног

дљив у средишњим деловима плоче, док су њене ивице са деловима почетног и завршног дела текста биле зазидане 1817. године, када је подигнут нов звоник (сл. 8—9, црт. 3). У току наших конзерваторских радова<sup>12</sup> на западном зиду портала испитан је доњи део мермерног прага (који је од тежине звоника напукао са јужне стране). Претходни истраживачи овог ктиторског натписа запазили су: „Један део натписа, са леве стране, сазидан је ниским надвратним луком дебљих зидова куле, покривајући и фрагмент живописа”.<sup>13</sup> Према архитекти П. Поповићу 30-их година XX века стање је било следеће: „Крајеви (леви и десни, нарочито горњи) не виде се, јер је, при поправци храма, око горњег дела врата полукружно омалтерисано и малтер заклања нека слова (сл. 12, црт. 4 и 5). Величина предње стране рагастова, на којој је натпис, дуга је око 1,50 m, висина око 0,40 m. Рагастов је од углачаног мермера, са једним узаним, хоризонталним и плитким — око пола сантиметра правоугаоним удубљењем, у његовом доњем делу, на коме је последњи ред натписа. Први ред овог натписа писан је крупним словима, док су редови који ниже иду резани све ситнијим словима. Размак између редова је много мањи од висине слова (око једне трећине). Слова нису много лепа и правилна, али су читка, са мало лигатуре и скраћеницама” (сл. 12, црт. 4 и 5).<sup>14</sup>

У току конзерваторских радова на живопису 1980—1985. године ослобођен је мермерни ктиторски натпис од зидне масе, са северне и јужне стране, а слова и мермерна исполирана плоча пажљиво су очишћени од прљавштине и кречног премаза и малтера. Натпис је фотографски снимљен и калкиран у Р.1:1. Слова су исклесана косим резом, имају две горње и једну дубоку линију у средини (сл. 12, црт. 4 и 5); накнадно су обојена црном бојом, а поједина слова у почетку речи тамноцрвеном бојом. Највероватније је то урађено 1850. године, када је обновљена и живописана црква — јер је на истоветан начин исписан ктиторски натпис на фрески на западном зиду наоса цркве.

Имајући у виду да је мермерни ктиторски натпис већ публикован са добрим и тачним калком П. Поповића и С. Смирнова, он је представљен без уводног дела текста (који је био сазидан и непознат и за касније истраживаче),<sup>15</sup> а слова су приказана у пунијој линији и са мањим грешкама у тачности

друштва, књ. XII (Скопље 1933), 260—261, сл. 9—10 (калк натписа); Ђ. Б[ошковић] — Б. В[уловић] — Ј. Н[ешковић], М. В[уловић] — З. С.[имић-Миловановић], *Манастир Никоље код Шаборње, Археолошки сџоменици и налазишћа у Србији*, књ. II, *Централна Србија*, САН, Грађа, књ. X, Археолошки институт, књ. 3 (Београд 1956), 151—153, сл. 122—126 и 127 (калк натписа), сл. 128 (стара фотографија).

<sup>12</sup> Профилација је иста као и на довратницима, доњи део прага је на око 0,50 m, у односу на ниво улаза из XIX века.

<sup>13</sup> Ђ. Мано-Зиси, *нав. дело*, сл. 9—10 (калк-копија и фотографија); Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 104, бр. 101, сл. 101, таб. XVIII, са мањим грешкама у читању са калка натписа С. Смирнова.

<sup>14</sup> Натпис је калкиран, уп.: П. Поповић и С. Смирнов, *нав. дело*, 260—261, сл. 10. Овај калкиран натпис доноси и каснији истраживачи у својим радовима (са истим грешкама, без теренске провере).

<sup>15</sup> Г. Бабић, *Друштвени џоложај кћиштора*, 148—149, сл. 7, 19 и 20 (фотографски снимак пре конзерваторских радова). Ктиторски текст је приказан непотпуно, са напоменом у раду: „Ни-

скраћеница слова и знакова интерпункције; натпис се доноси у допуњеном виду:

1. ред. + ИЗГОДИЊЕНИЕМ ОЦА И ПОСПЕШЕНИЕМ СНА И СЪВЕРШЕНИЕМ СТО
2. ред. ДХА МЛОТНЮ И ЛЮБОВНЮ И СЪ БЛГОСЛОВЕНИЕМ СЪЗДА СЕ СЫН СТЫ И БЖТВЕНЫ ХРАМЪ КЪ ИМЕ СТО И СЛАВНАГО КЕ
3. ред. ЛИКАГО АРХИЕРЕЯ И ЧЮДОТВОРЦА НИКОЛИ КЪ ДНЫ БЛГОУЪСТИКАГО И ХРСТОЛЮБИКАГО И ПРЪСЛАВНАГО ВЕЛИКАГО ГНА ДЕСПОТА СТЕ
4. ред. ФАНА САМОДРЪЖЦА КСЪМЪ СРЪБСКИМЪ ЗЕМЛИМЪ И ПОДУНАБИЮ И УГРОМЪ И ЧЕСТЬ БЛАГРСКЕ ЗЕМЛИЕ И БОСАНСКЕ И АРБАНАСОМЪ И ПОМО
5. ред. РИЮ СЪ ТРОДОМЪ И ОТКУПОМЪ ВЪРНАГО ВЛАСТЕЛИНА ГНА ДЕСПОТЪ НИКОЛЕ ДОРЪУНОБИКИ ДА МЪ Е КЪ БЛЖЕНЫ ПОКОИ И ВЪУНОУ ПАМЕТЪ И ДА МЪ Е
5. ред. ПОМОЩНИКЪ КЪ ДНЪ СТРАШНАГО СЪДИЦА ХНА · КЪ ЛЪТО  
 ђ · ц · љ · г · ИНДИКТИОНА.<sup>16</sup>  
 = + ИЗГОДИЊЕНИЕМ О(Т)ЦА И ПОСПЕШЕНИЕМ С(Ы)НА И СЪВЕРШЕНИЕМ С(ВЕ)Т(А)ГО Д(У)ХА М(И)ЛО(С)ТИЮ И ЛЮБОВНЮ И СЪ БЛ(А)-ГОСЛОВЕНИЕМ СЪЗДА СЕ СЫН С(ВЪ)ТЫ И Б(О)Ж(Ъ)СТВЕ(Ъ)НЫ ХРАМЪ КЪ ИМЕ С(ВЪ)Т(А)ГО И СЛАВНАГО ВЕ(ЛИКА)ГО АРХИЕРЕЯ И ЧЮДОТВОРЦА НИКОЛИ КЪ ДНЫ БЛ(А)ГОУЪСТИКАГО И ХР(И)СТОЛЮБИКАГО И ПРЪСЛАВНАГО ВЕЛИКАГО Г(ОСПОДИ)НА ДЕСПОТА СТЕФАНА САМОДРЪЖЦА КСЪМЪ СРЪБСКИМЪ ЗЕМЛИМЪ И ПОДУНАБИЮ И УГРОМЪ И ЧЕСТЬ БЛАГРСКЕ ЗЕМЛИЕ И БОСАНСКЕ И АРБАНАСОМЪ И ПОМОРИЮ СЪ ТРОДОМЪ И ОТКУПОМЪ ВЪРНАГО ВЛАСТЕЛИНА Г(ОСПОДИ)НЪ ДЕСПОТЪ НИКОЛЕ ДОРЪУНОБИК(Ъ)И ДА МЪ Е КЪ БЛ(А)ЖЕНЫ ПОКОИ И ВЪУНОУ ПАМЕТЪ И ДА МЪ Е ПОМОЩНИКЪ КЪ Д(Е)НЪ СТРАШНАГО СЪДИЦА Х(РИСТО)КА КЪ ЛЪТО ђ · ц · љ · г · (7933=1425) ИНДИКТИОНА (црт. 4—5, сл. 12).

Ктиторски текст у слободном превод на савремени језик гласи: + Извољењем О(т)ца и Поспешењем С(и)на и Савршењем С(ве)т(а)го Д(у)ха М(и)ло(с)тијо и Љубовнију и с Бл(а)-гословением С(а)зида се овај С(ве)ти и Б(о)жанствени храм у име С(ве)т(а)го и Славнаго Великога Архиепера и Чудотворца Николи у дане (време владавине) Бл(а)гочастиваго и Христољубиваго и Преславнаго Великога Г(осподи)на Деспота Стефана Самодршца Свих Српским Земљама и Подунавља и Угром и Делом Бугарске Земље и Босанске и Арбанасом и Поморју. С трудом и откупом вернаго властелина Г(осподи)ну

шта од старог живописа није очувано, а ни извори, колико нам је познато, не пружају могућност обавештења о овом ктитору” (Дорјеновића — прим.: Р. П.), погрешно читање презимена, треба: **Доречновића!**

<sup>16</sup> Ктиторски натпис приказали смо по редоследу исписаних редова и нашем теренском калку; Р. Петровић, *Мермерни сѿоменик у Глави са највишом о смрти десјота Стефана Лазаревића*, Деспот Стефан Лазаревић у науци, историји, књижевности и уметности, Дани српског духовног преображења XVI (Деспотовац 2009, у штампи). Мермерни натписи у Глави (Марковац) и у Горњој Шаторњи урађени су од белог студеничког мермера (мајдана), рад су истог писара и мајстора клесара (морфолошки облик слова је исти).

Деспоту Николе Доречновића, да му је в Бл(а)жени Покој и Вечни Помен и да му је Помоћник у Д(а)н Страшнога Судишта Христова. Године 1425, индиктон.

Презиме ктитора Николе код старијих истраживача читало се као: ДОР-ЋНОБИКИЈ, то јест, *Николе Дорјановића*,<sup>17</sup> или *Никола Дореновић*.<sup>18</sup> Међутим, у току истраживачких радова на западном зиду припрате и чишћења овог мермерног ктиторског натписа пронађено је једно спојено слово У у Николином презимену, што донекле мења досадашња читања овог текста. Иза речи ктитора Николе слово У је спојено у лигатури уз врх слова Н; према томе, добија се ново значење у презимену: уместо Дорјановић, Дореновић, гласи: ДОРЋУНОБИКИЈ = *Доречновића* (сл. 11—13, црт. 4—5). Као ктитор цркве Св. Николе у Горњој Шаторњи, властелин Никола Доречновић био је вероватно насликан у цркви, где се налазио његов гроб.<sup>19</sup> Можда је био насликан са својом женом и још неким чланом породице? А као „*верни власџелин ѓосџодину десџоџу Стефану*” Никола Доречновић је свакако тражио да се наслика владар Господин Деспот Стефан Лазаревић.<sup>20</sup> По свим изгледима, у цркви Св. Николе се 1425. године већ налазио гроб за ктитора Николу Доречновића, што се да закључити, јер од свог имењака Св. Николе којем је посветио цркву: „*СЫИ СВЕТЫ И БОЖАСТВЕННЫ ХРАМЪ ВЪ ИМЕ СВЕТАГО И СЛАВНАГО ВЕЛИКАГО АРХИЄРЕЯ И УЮДОТВОРЦЯ НИКОЛИ*” он очекује да му буде у цркви: „*ДА МЪ Є ВЪ БЛАЖЕНЫ ПОКОИ И БЪУНОУ ПАМЕТ*”, а посебно: „*И ДА МЪ Є ПОМОЩНИКЪ СТРАШНАГО СЪДИЦА ХРИСТОБЯ*”. Необично Николино презиме Доречновић у основи је *Речно* = *Река*. Средњовековни помен РЕКЕ односи се на део Петрушке области, десни део обале Мораве са сливовима река Раваница, Црница и Јовановачка река, све до жупе *Загрлаше*, где је жупа Крушилница, која се од реке Саве помиње као предео *Реке*, као део тековина Немањине српске државе.<sup>21</sup>

Сликање сцене Деизиса у линети портала, са делом завршног текста са поменом „*блажени ѿкој и вечна ѿамей*”, што у суштини значи да је у време завршетка градње, осликавања цркве Св. Николе и клесања слова на ктитор-

<sup>17</sup> *Зайиси и наџџиси* I, 238; Г. Томовић, *нав. дело*, 127; Г. Бабић, *нав. дело*, 148—149, сл. 20 (пре сликарско-конзерваторских радова); С. Н. Смирнов, *Колекџија копџи старџхъ надписеџ вџ сербскихџ церкавахџ. Сборникџ Русскаго археологическаго общества вџ Королевствџ Югославиџ*. Томъ III. Бџлград 1940, 109, 112 (тачно чита: „Дорџуновика”)

<sup>18</sup> М. Ал. Пурковић, *Кнез и десџоџ Стефан Лазаревић*, Београд 1978, 29 (старија литература).

<sup>19</sup> Гроб ктитора није откривен у наосу цркве приликом археолошких радова под руководством Д. Мадаса, археолога из Завода за заштиту споменика културе Крагујевца.

<sup>20</sup> Ктитор Никола Доречновић је највероватније био сахрањен у југозападном делу наоса, где се, по својој прилици, налазила његова ктиторска композиција и мермерни саркофаг. У раду В. Р. Петковића, *Манастири у Шумадиџи*, 48, погрешно се наводи да је црква „сачувала трагове лика деспота Стефана Лазаревића”. Међутим, можемо да претпоставимо да је у време живописања цркве деспота Стефана Лазаревића била насликана. Касније и сам В. Р. Петковић више не наводи ову тврдњу, уп.: *Преглед црквених сџоменика кроз ѿвесницу срџскоџ народа*, 220, него истиче да се у цркви није сачувао првобитни живопис.

<sup>21</sup> Р. Тричковић, *Бџуриџа и средње ѿморавље до ѿвоџ срџскоџ усџанка. Бој на Иванковицу 1805*, Београд 1979, 93, нап. 36 (старија литература); Р. Прокић, *Средњовековна архџитекџура Петрушке областџи*, Завод за заштиту споменика културе, Крагујевац 1986, 18.

ском натпису *верни властѣлин Никола Доречновић* већ био сахрањен у својој задужбини, а од патрона и имењака Св. Николе се моли да: „*му је ѿмоћник на Стѣрацином суду*”. Ова молитва са фреском *Деизиса* из Шаторње, иконографски је део Страшног суда. Биограф деспота Стефана Константин Филозоф помиње слични иконографски *Деизисни чин*, који се касније догодио у време смрти деспота Стефана 19. јула 1427. године, са дрворезним штампаним иконама из Саборне цркве у Београду, које је олуја из цркве дигла у ваздух по редоследу места „*као ѿо чину који ће биѣти ѿприликом другог доласка*”.<sup>22</sup>

У потрази за идентификацијом ктитора *Николе Доречновића* у историјској науци, ова личност је још непозната (као и са погрешно читаним презименом Дорјановић или Дореновић). Истина, у историјским изворима постоји неколико имена Николе, али без презимена Доречновић.<sup>23</sup> Можда у његовом презимену префикс ДО-РЕЧНОВИЋ означава севернији део до велике реке Саве, у који је улазила и Рудничка област, и део дворца Некудим у којем су повремено боравили у лову на дивљач деспоти Стефан Лазаревић и Ђурађ Бранковић.

<sup>22</sup> М. Ал. Пурковић, *Кнез и десиоѿ Стефан Лазаревић*, 134; Д. Медаковић, *Једно занимљиво место у биографији десиоѿа Стефана Лазаревића*, Зборник за друштвене науке Матице српске, књ. 13—14 (Нови Сад 1956), 301—303; исти, *Графика срѣских шѣтамѣаних књѣга XV—XVI века*, САН (Београд 1958), 64 (дрворезне иконе штампане на хартији).

<sup>23</sup> Ђ. Даничић, *Рјечник из књѣжевних сѣарина срѣских*, књ. II (Београд 1975), 160.



Сл. 1. Новооткривени живопис и старији патос у олтарском простору из XV века, детаљ, сонда на дубини око 0,50 cm, црква Св. Николе, Горња Шаторња.  
Снимио: Р. Петровић, 1979. год.



Сл. 2. Новооткривени живопис из XV века, олтарски простор, североисточни зид. Сликарско-конзерваторске сонде из 1986. године. У горњим партијама је сликарство из 1850. године. Бели бројеви обележавају редослед оштећених фигура из XV века. Снимио: Р. Петровић, 1987. год.

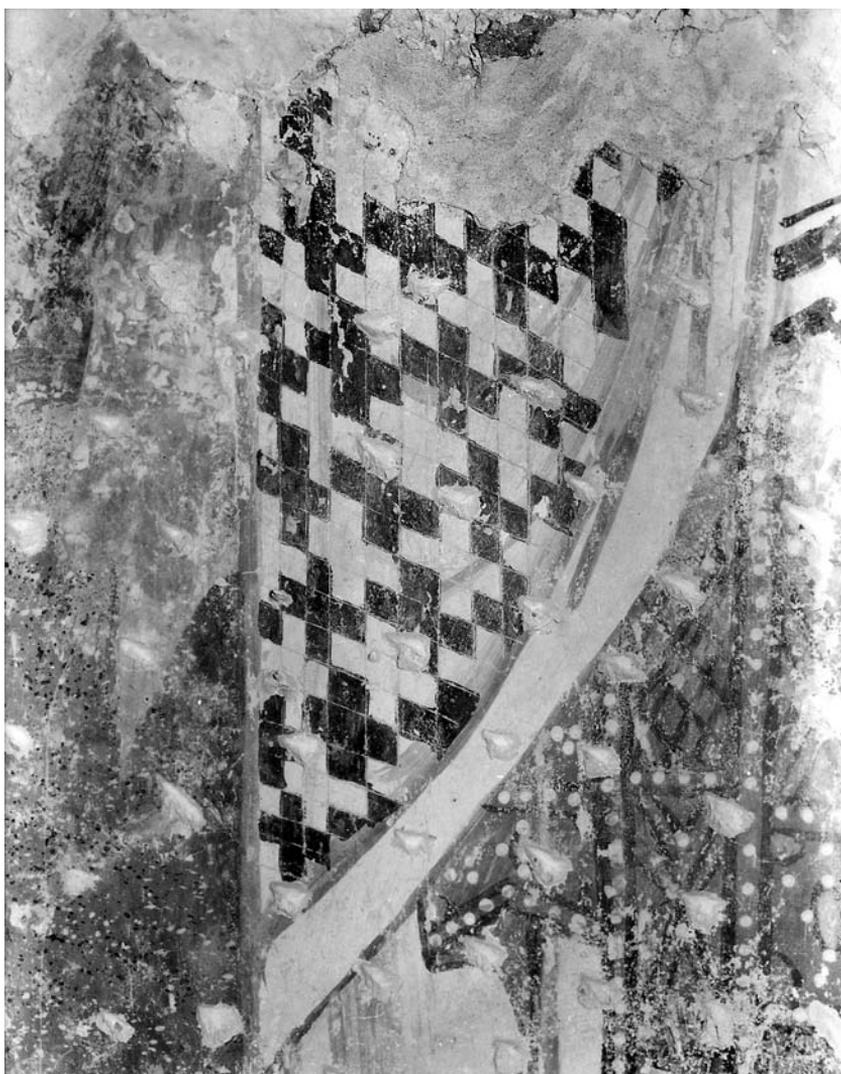
\* НОВООТКРИВЕНЕ ФРЕСКЕ И МЕРМЕРНИ КТИТОРСКИ НАТПИС ...



Сл. 3. Новооткривени живопис из XV века, олтарски простор, југоисточни зид.  
Сликарско-конзерваторске сонде из 1986. године. У горњим партијама је  
сликарство из 1850. год.



Сл. 4. Служба архијереја, непознати архијереји, I. зона (дим.: 1.45 x 100 m), североисточни део зида олтарског простора из XV века (бр. 2 и 3).  
Снимио: Р. Петровић, 1986. год.



Сл. 5. Служба архијереја, непознати архијереј (дим.: 90 x 50 cm), I. зона, североисточни део зида олтарског простора из XV века (бр. 4).  
Снимио: Р. Петровић, 1986. год.



Сл. 6. Служба архијереја, непознати архијереј и ђакон (дим.: 85 x 90 cm), I. зона, (бр. 10 и 11). Снимио: Р. Петровић, 1986. год.



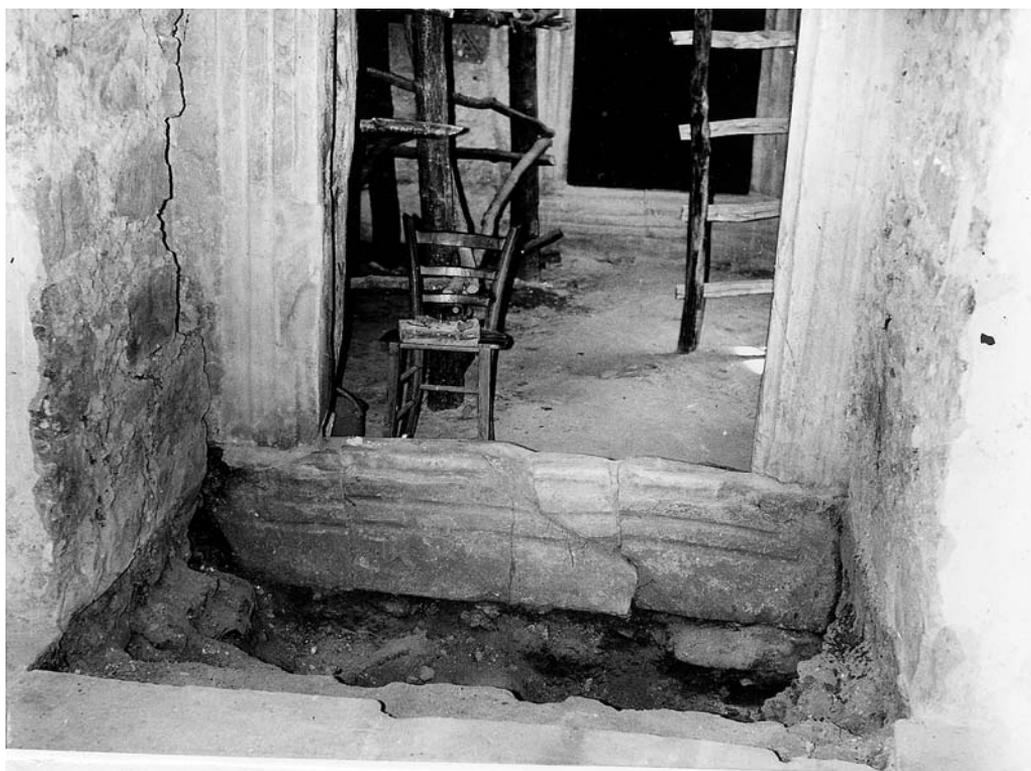
Сл. 7. Орнаментика завесица у соклу (дим.: 65 x 50 cm), детаљ,  
испод бордуре, у подножју фигуре архијереја, XV век.  
Снимио: Р. Петровић, 1986. год.



Сл. 8. Западни зид припрате из XV века, конзерваторска сонда на зиду звоника из XIX века, цркве Св. Николе у Горњој Шаторњи. Снимио: Р. Петровић, 1987. год.



Сл. 9. Св. Симеон Столпник, детаљ, сцене *Деизиса* из XV века.  
Линета, западни зид припрате, црква Св. Николе у Горњој Шаторњи.  
Снимио: Р. Петровић, 1988. год.



Сл. 10. Новооткривени доњи део профилисаног мермерног прага из XV века (на дубини око 50 cm), западни портал припрате цркве Св. Николе у Горњој Шаторњи. Снимио: Р. Петровић, 1987. год.

\* НОВООТКРИВЕНЕ ФРЕСКЕ И МЕРМЕРНИ КТИТОРСКИ НАТПИС ...

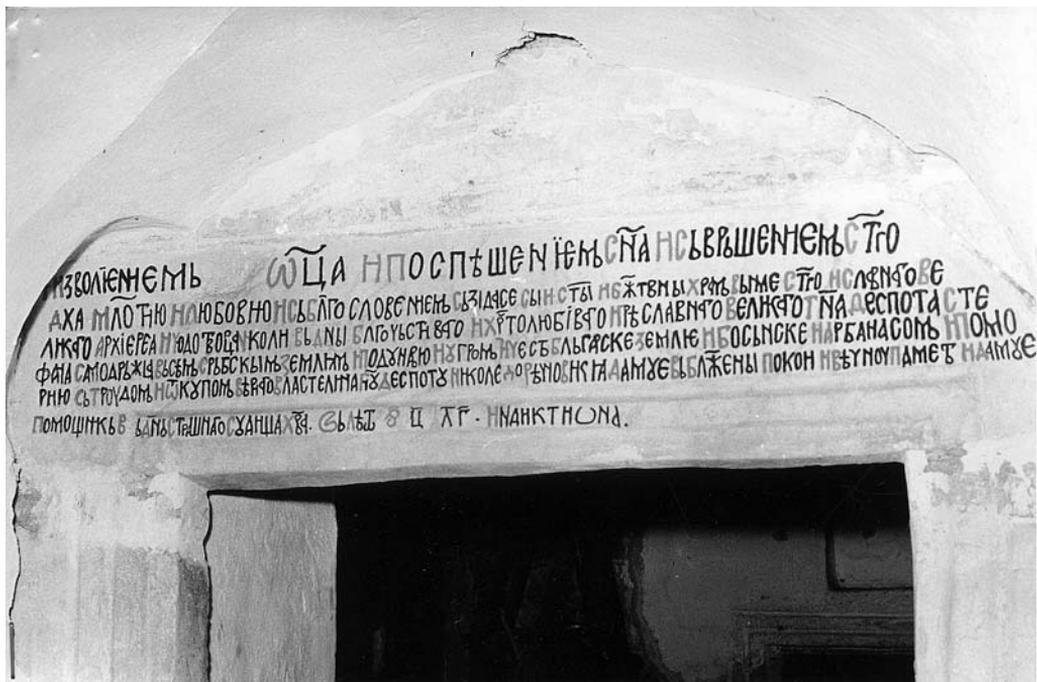


Сл. 11. Новооткривена патронска ниша са ктиторским текстом из XV века (сонда око 90 см), западни зид цркве Св. Николе у Горњој Шаторњи. Снимио: Р. Петровић, 1987. год.



Сл. 12. Новооткривени *Деизис* у линети, попрсја: Св. Никола, Христос и Богородица. Изнад њих у венцу је биљна орнаментика са троструким троуглима из XV века (сонда на десној страни, изнад Богородице) и цикцак (из XIX века) изнад Св. Николе и Христа. Западни зид цркве Св. Николе у Горњој Шаторњи. Снимио: Р. Петровић, 1987. год.

\* НОВООТКРИВЕНЕ ФРЕСКЕ И МЕРМЕРНИ КТИТОРСКИ НАТПИС ...

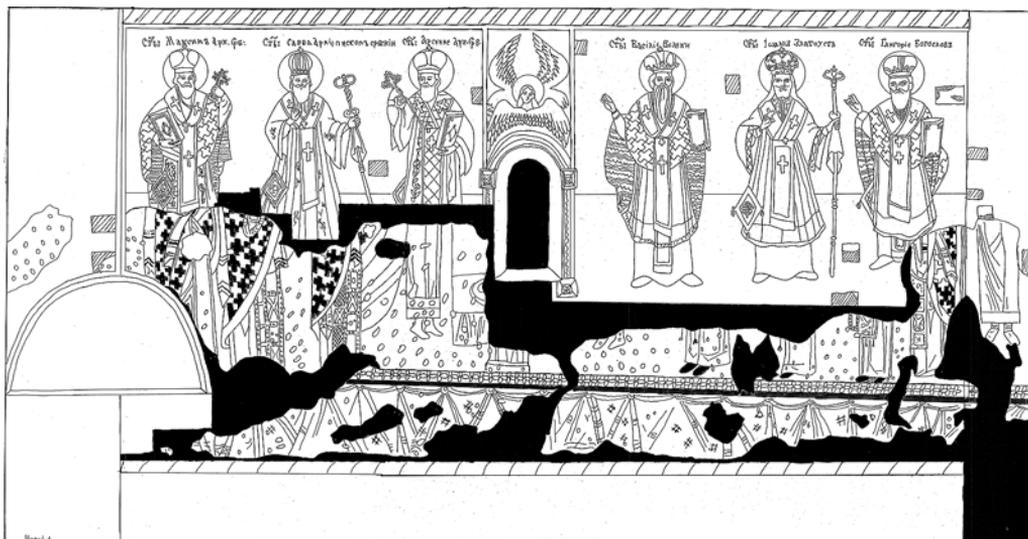


Сл. 13. Ктиторски мермерни натпис (рагастов) из 1425. године. У горњем десном углу је конзерваторском сондом ослобођен део почетног дела ктиторског текста. Западни зид припрате, црква Св. Николе у Горњој Шаторњи. Снимио: Р. Петровић, 1979. год.

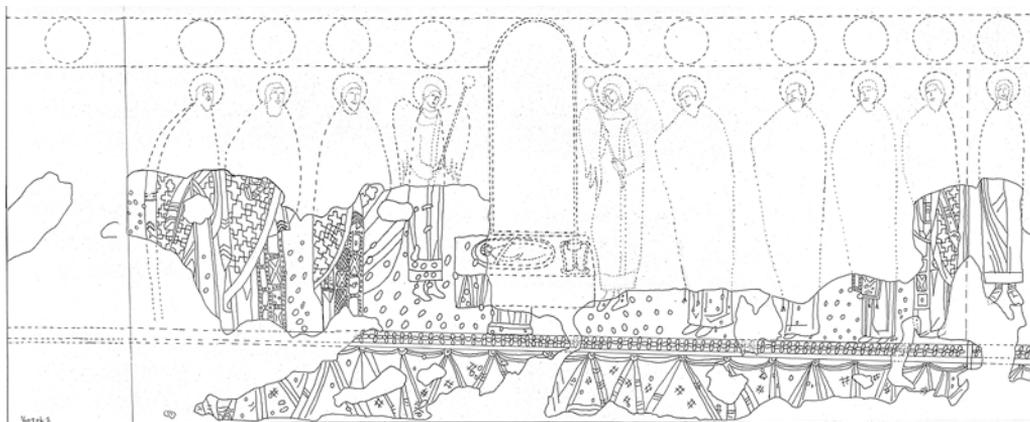


Сл. 14. Црква Св. Николе, јужни зид наоса и припрате, старији зид из XV века и млађи зид из XVII—XIX века (омалтерисан). Екипа сликара конзерватора са проф. Сретеном Петковићем (у посети).

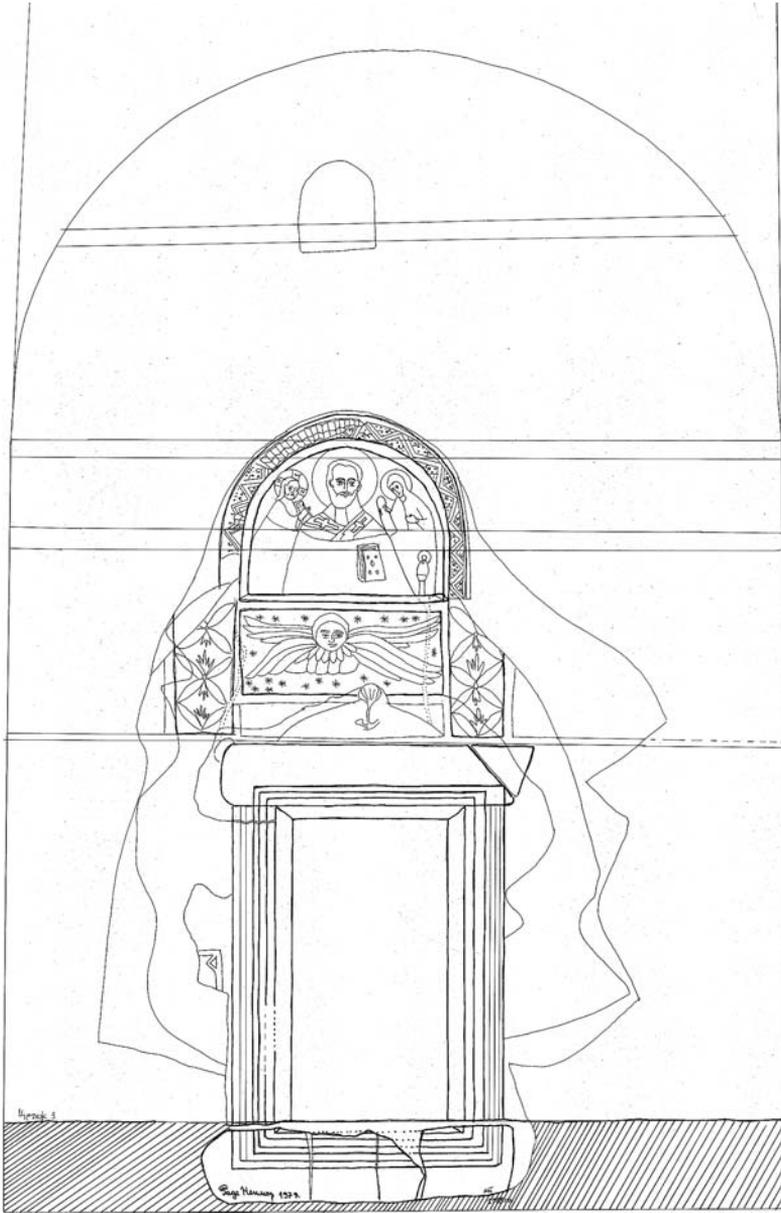
\* НОВООТКРИВЕНЕ ФРЕСКЕ И МЕРМЕРНИ КТИТОРСКИ НАТПИС ...



Цртеж 1. Новооткривени живопис из 1425. године. Служба архијереја, анђели и Часна трпеза са агнецом Христом. Зидне слике архијереја из 1850. године. Црква Св. Николе, Горња Шаторња. Цртеж: Р. 1:10, Р. Петровић, 1985. год.

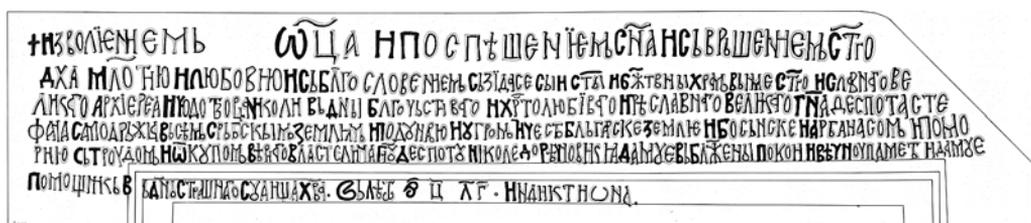


Цртеж 2. Реконструисани новооткривени живопис из 1425. године. Служба архијереја, анђели и Часна трпеза са агнецом Христом. Црква Св. Николе, детаљ, олтарски простор. Горња Шаторња. Цртеж: Р. 1:10, Р. Петровић, 2007. године.

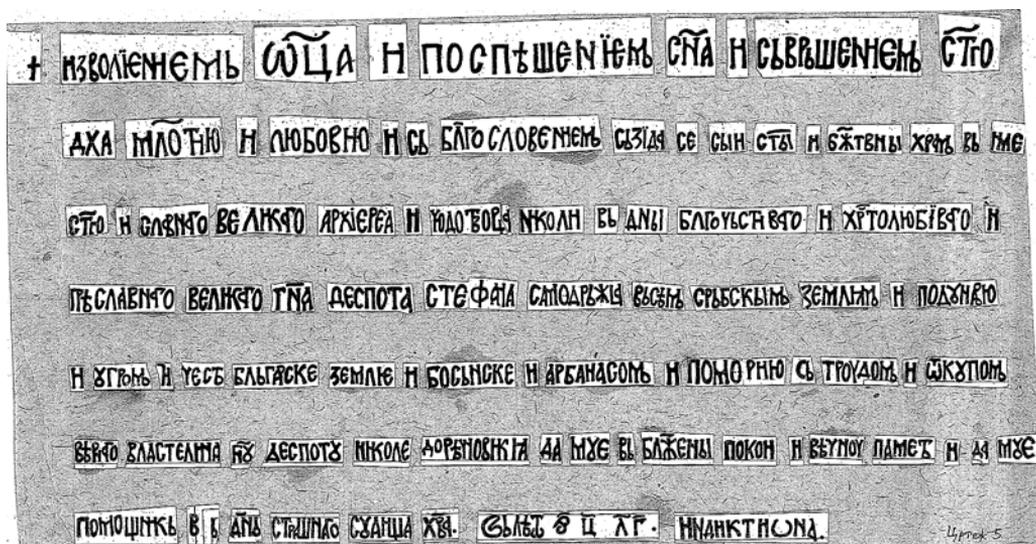


Цртеж 3. Западни зид припрате, сонде истраживања у зиду куле звоника из 1817. год. Двоспратна висока кула звонара својим зидом је затрпала линету са фрескама *Деизиса* и део мермерног ктиторског текста (а) из 1425. год. Услед великог притиска зидне масе доњи део мермерног профилисаног прага напукао је на више места (конзерваторски је превентивно заштићен и истражен, а потом поново затрпан). Црква Св. Николе, Горња Шаторња. Цртеж: Р. 1:10, Р. Петровић, 1988. год.

\* НОВООТКРИВЕНЕ ФРЕСКЕ И МЕРМЕРНИ КТИТОРСКИ НАТПИС ...



Цртеж 4. Мермерни киторски натпис властелина Николе Доречновића из 1425. год. Западни зид припрате, црква Св. Николе, Горња Шаторња. Цртеж: Р. 1:1, Р. Петровић, 1979. год.



Цртеж 5. Графички редослед одвојених речи киторског мермерног натписа из 1425. год. Западни зид припрате, црква Св. Николе, Горња Шаторња. Цртеж: Р. 1:10, Р. Петровић, 1979. год.

Radomir Petrović

NEWLY DISCOVERED FRESCOES AND A FOUNDER INSCRIPTION  
FROM 1425 IN GORNJA ŠATORNJA

## Summary

The Church of St. Nikola in Gornja Šatornja is known in science primarily because of the famous inscription from 1425 engraved in marble on the portal of the parvis, for the frescoes in the parvis dating in the 17<sup>th</sup> century and for the frescoes and the iconostasis from 1850. The church was demolished during the Turkish invasion in the Rudnik region, which is the location in close vicinity to the Church of St. Nikola in the village of Gornja Šatornja.

During the conservatory work on this monument fragments of paintings were discovered that date from the time of the construction of the church in the 15<sup>th</sup> century. This newly discovered fragmented painting in the altar was pierced with an adze in order to add new mortar and wall paintings in the 19<sup>th</sup> century. Iconographically speaking, we can recognize lower parts of the archbishop's service, in the middle there is the Holy Table with the Holy Bread and two of the Lord's angels bowing to it. Iconographically and artistically speaking, the author of this piece found an artistic connection with one of the zographs who painted the endowment of the Holy Trinity in Manasija, whose founder was Serbian Despot Stefan Lazarević (construction ended around 1418), because the founder Nikola Dorečinović's inscription on the marble portal from 1425 says that he was "*the faithful lord of Despot Stefan*".

The second part of the paper is dedicated to the conservatory discoveries of the frescoes of the deisus with the busts of St. Nikola, Jesus and Mother of God on the west side of the parvis, which were built later because of the erection of the marble belfry. While I was cleaning the marble founder's inscription I noticed that his surname had a ligature between letters N and Č, which gave a more precise reading of the surname: *Dorečnović* Nikola, and not Dorjanović or Dorenović, as previous researchers interpreted it.

МИРОСЛАВА КОСТИЋ

## Роду и Обществу Цртеж насловне стране *Историје* Јована Рајића рад сликара Јакова Орфелина

**САЖЕТАК:** Први датовани, али не и потписани рад Јакова Орфелина, водећег мајстора каснобарокног еклектицизма који је својом личношћу и делом дао духовни печат нашој култури епохе просвећености, настао је две године по његовом упису на Академију Јакоба Шмуцера у Бечу, 1768. Учени теолог и историчар Јован Рајић ангажовао је Орфелина за израду цртежа насловне стране *Историје разних словенских народа, најичаче Болгар, Хорватов и Србов*. Цртеж се налази у оригиналном рукопису *Историје* који се чува у Патријаршијској библиотеци Српске православне цркве. Према њему је рађена графика за Рајићеву штампану књигу *Историје* 1794.

У кончету насловне стране Јаков Орфелин се ослања на фронтиспис Јорданове књиге *De originibus Slavicis*, штампане у Бечу 1745. На средини композиције је зарубљена пирамида којој је као алегорији дато централно место. Поред ње нацртане су фигуре словенских ратника. Цртеж, поред уметникове спреме и обучености да одговори захтевима постављеног задатка, одражава одређена схватања ученог теолога. Орфелин је својим цртачким могућностима само остварио замисао славног историчара. Идејно решење сложеног насловног листа осмислио је сам Јован Рајић, који је потпуно владао универзалним алегоријско-амблематским језиком свога времена, који је сложено повезивао реч и слику. У делима је употребљавао амблем као погодно средство за моралну едукацију, и има поучну, практично корисну функцију.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Јован Рајић, Јаков Орфелин, *Историја*, историчност, ars emblematica

Први датовани, али не и потписани рад Јакова Орфелина, водећег мајстора каснобарокног еклектицизма који је својом личношћу и делом дао духовни печат нашој култури епохе просвећености,<sup>1</sup> посебном раздобљу у раз-

<sup>1</sup> Основне студије и монографски прегледи о Јакову Орфелину: Д. Медаковић, *Јаков Орфелин, Српски сликари*, Београд 1968, 73—80; Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1986, 116—126; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 114—118; М. Лесек, *Радо-*

воју српске уметности са краја 18. и почетка 19. века, настао је две године по његовом упису на Академију Јакоба Шмуцера 1766.<sup>2</sup> Учени теолог и историчар Јован Рајић ангажовао је Орфелина за израду цртежа насловне стране *Историје*,<sup>3</sup> сматрајући га уметником поузданог знања, кадрим да одговори његовим високо постављеним захтевима.

Цртеж се налази у оригиналном рукопису *Историје* који се чува у Патријаршијској библиотеци Српске православне цркве. На средини доње ивице исписана је 1768. година, која се сматра годином настанка илустрације,<sup>4</sup> али могуће је да се она односи и на време када је Рајић завршио своје дело.<sup>5</sup> Према цртежу рађена је графика за Рајићеву штампану књигу *Историје* 1794, са извесним изменама. На графици нема године, али у доњем левом углу приликом гравирања Јохан Георг Мансфелд је навео име аутора нацрта, Јакова Орфелина, и своје као гравера. На основу тог податка цртеж је приписан Јакову Орфелину.<sup>6</sup>

Богословски писац, питомац Кијевске духовне академије, Јован Рајић, аутор је прве обимне штампане историје Срба, дела изузетно значајног у стварању наше савремене историографије,<sup>7</sup> књижевности и националне самосвести. Служећи се концепцијом Павла Ритера Витезовића, оствареном у делу *Serbia illustrata, sive de ortu et interitu Regni Syrbolorum*, и нацртом који је митрополији 1728. године поднео словачки писац Јан Томка Саски, с предлогом да напише историју Срба, Јован Рајић је између 1757. и 1768. саставио своју *Историју разних словенских народова, најјаче Болгар, Хорвајшов и Сербов* на основу темељних архивских истраживања, и уз ослонац на *Il regno degli Slavi* дела Мавра Орбина и *Хронике* грофа Ђорђа Бранковића.<sup>8</sup> У свом широком свесловенском патриотизму, Рајић је, у складу са барокним панславизмом својих претходника у српској и хрватској историографији, чија је јасна тежња

ви Јакова Орфелина у Срему, *Уметничка баштина у Срему*, II, Сремска Митровица 2004, 253—273; М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, рукопис докторске дисертације одбрањене на Филозофском факултету у Београду, Београд 2006.

<sup>2</sup> Из протокола бечке ликовне Академије за године 1766—1784. сазнаје се да је Јаков Орфелин 1. јула 1766. примљен на студије. В.: К. Амброзић, В. Ристић, *Прилог биографијама српских сликара XVIII—XX века*, Зборник радова Народног музеја, II, Београд 1959, 417.

<sup>3</sup> Н. Радојчић, *Српски историчар Јован Рајић*, Београд 1952, 77—78; *Историја разних словенских народова најјаче Болгар, Хорвајшов, и Сербов из њих забвенија изјашња и во свей исторический произведенаја Иоаном Раичем*, I—IV, Беч 1794—1795.

<sup>4</sup> П. Васић, *Цртеж Јакова Орфелина за Историју Јована Рајића*, ЗЛУМС 12, Нови Сад 1976, 267—270.

<sup>5</sup> В. Коњикушић, *Маргиналије уз српску графику XVIII и XIX века*, Свеске Друштва историчара уметности СР Србије, година X, број 18, Београд 1987, 72—81.

<sup>6</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 411.

<sup>7</sup> С. Ђирковић, *Рајићева „Историја” и почеци модерне српске историографије*, Летопис Матице српске, год. 170, књ. 453, св. 4, Нови Сад 1994, 528—536.

<sup>8</sup> Мавра Орбина Рајић користи посредно, најпре руски превод, који је по налогу Петра Великог саставио и издао у Санктпетербургу 1722. Сава Владиславић, спајајући притом име и презиме Орбина у једну целину. Рајић није уочио грешку и овај превод сматрао је посебним извором, који зове „Мавроурбин”, док је правога Орбина узимао за други извор, знајући га преко многих аутора, у првом реду по *Хроникама Ђорђа Бранковића*. В.: Р. Маринковић, *Рајићева верзија леџенде о Жуйи Љубомир, Јован Рајић, Живој и дело*, Београд 1997, 69—86.



Јаков Орфелин,  
Цртеж за насловну страну  
*Историје* Јована Рајића

истакнута већ у наслову, покушао да својом историјом обухвати судбину Словена,<sup>9</sup> да створи „универзалну историју”,<sup>10</sup> нови концепт заснован на Волтеровој синтагми, коју је он и увео, *philosophie d’histoire*.<sup>11</sup> Остварио је дело „које почиње као историја свих Словена, а особито Јужних и Руса, наставља се као историја српских земаља, а нарочито Рашке, и завршава као историја Срба у Војводини”.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд 1983, 90–93.

<sup>10</sup> У писму своје ученику митрополиту Стратимировићу од 22. 10. 1796, он помиње „универзалну историју”. В.: К. Марицки-Гађански, *Јован Рајић о сродности народа, Јован Рајић, Живот и дело*, 119–125.

<sup>11</sup> R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, Univ. Press, 1976, 1, 113.

<sup>12</sup> Н. Радојчић, *Српски историчар Јован Рајић*, 92.

У 17. и 18. веку широм Европе долази до буђења интересовања за историју и судбину словенских народа, посебно Јужних Словена. То интересовање поникло је из жеље да се османска војна сила заустави и истисне из Европе уз помоћ поробљених хришћана на Балкану, који током ова два столећа све чешће устају против турске власти, укључујући се у покрете европских држава уперене против Османског царства. У тим настојањима Србима је додељивана битна улога, а то је имало за последицу пораст занимања за српску прошлост.<sup>13</sup> Из тог расположења изникло је и дело Мавра Орбинија, на Западу кључно за разумевање српске историје. Орбинијева чувена историја словенског краљевства представља темеље српске барокне историографије, формира схватања низа српских писаца ове епохе и санкционише увођење народног предања и усмене књижевности у ред историјских извора.<sup>14</sup>

Народи под турском влашћу нашли су место у словенском свету и обновили своје историјске традиције и знања. У 17. столећу буди се код српских писаца и публике широко интересовање за сопствену прошлост, које у себи носи упоредо „сачувану баштину средњег века, традиционално историјско предање и одблеске модерне историографске мисли Европе, од ерудитског барока до просвећеног рационализма”.<sup>15</sup> Српска историографија 17. и 18. века налазила је узоре у барокној историографској мисли Запада, али је користила и домаће књижевно наслеђе актуелног тренутка и ранијих времена. Главно дело западне историографије, чувена историја цркве Ђезара Баронија, */Annales ecclesiastici*, Рим 1588—1607/, писана са позиција противреформације, било је приступачно и веома популарно међу српским писцима. У 18. столећу дело Баронијуса, у руској верзији петровске епохе према пољској преради Петра Скарге, ректора језуитског колегијума у Вилни и предводника пољске постригентске реформације, има митрополијска библиотека у Карловцима, а Гаврил Стефановић Венцловић га преводи у два маха.<sup>16</sup>

Пораст интересовања за словенска питања на границама Европе условио је да се и српски писци у барокним временима укључују у шире оквире јужнословенске историографије, поклањајући посебну пажњу историји сопственог народа.<sup>17</sup> Историја није схватана само као сведочанство славне прошлости Срба и њихове државе, него је била у служби будућности народа, у непрекидним настојањима да избегне унијаћење у аустријској империји, да му помогне да опстане под турском окупацијом. Српски историографи су се тру-

<sup>13</sup> А. Анђал, *Неколико питања словенског барока*, Прилози за књижевност, књ. XXV, св. 1—2, Београд 1959, 23.

<sup>14</sup> Н. Радојчић, *Српска историја Мавра Орбинија*, Београд 1950; Р. Самарџић, *Мавро Орбин: Краљевство Словена у развоју српске историографије*, Писци српске историје, Београд 1976, 7—27; G. Brogi Vergoff, *L'historigraphie dans l'arie dalmato-croate et serbe, Zayadnoevroyски барок и византијски свей*, Зборник радова са научног скупа, Београд 1991, 175—190.

<sup>15</sup> Упоредни коментар Радована Самарџића, *Сабрана дела Вука Караџића*, књига осма, Даница, Београд 1969, 761.

<sup>16</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 226.

<sup>17</sup> М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, 81—93.

дили да у Европи покрену свест о потреби заједничке борбе хришћанских држава за ослобођење поробљених народа. Управо је историја у њиховим делима имала ту оријентацију, наглашавајући значај и углед српских и других ентитета под османском влашћу. „Готово без изузетка, дела српске историографије 17. и 18. века писана су као меморијални акти владарима широм Европе о историји и стању Срба и других хришћана у турској царевини, с предлозима о начину њиховог најлакшег и најбржег ослобођења”.<sup>18</sup>

Концепција *Историје* Јована Рајића повезана је са делима српске барокне историографије у којој је улога историје, „која је у тим временима бивала и функција политичкоправног приручника за одбрану привилегија једног народа”, стављена у службу будућности српског ентитета. *Историја* је стилски и композицијски, по начину приказивања, имала сличности са делима насталим на Западу у 17. столећу, више него са онима насталим у времену када је довршена и штампана.<sup>19</sup>

Јован Рајић је своју *Историју* саставио у једну целину низом предговора, уводних разматрања и опасака о изнетом тексту, сасвим у духу барокне ерудитске историографије Запада, али и српске књижевности.<sup>20</sup> У његовом делу присутни су „отмени рационализам и учена просвета”, трагови претпросветитељског доба, „на западу класичнога, с неговањем науке ради ње саме и ради ускога круга просвећених”.<sup>21</sup> Тај култ науке имао је корена, не у начелима епохе просвећености, него у барокном енциклопедизму који је утицао, посредством украјинске литературе, почетком 18. века на српске писце, наглашавајући изузетни значај науке и просвећивања.<sup>22</sup>

*Историја* Јована Рајића, с обзиром да је остала у рукопису скоро тридесет година, доживела је, пре него што је између 1794. и 1795. у четири књиге издата у Бечу, стилске и идеолошке преправке у духу захтева укуса и потреба једног новог доба. Стојан Новаковић, издавач, преиначио је рускословенски у славеносербски, а Рајић је у спис унео похвале науци, потреби школовања најширих маса, модерном организовању државе, и „ученом 18. веку”.<sup>23</sup> Поред свих преправки *Историја* је остала „органички део српске барокне историографије”, није постала дело нове просветитељске идеологије.<sup>24</sup> У тренутку њеног изласка из штампе Симеон Пишчевић пише своју историју, али са сасвим нових идејних позиција. Он се историјским чињеницама не обраћа страним државама и владарима, схватајући да они ништа не могу допринети у борби за ослобођење Срба од османске власти. Својом историјом обратио се сопственом „народу и написао је искључиво за интерне потребе, осећајући да тај

<sup>18</sup> *Исто.*

<sup>19</sup> Н. Радојчић, *Српски историчар Јован Рајић*, 118—119.

<sup>20</sup> П. Јулинац, *Крајње уведеније в историју проихожденија славеносербског народа*, Венеција 1765. В.: М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба /XVII и XVIII век/*, Београд 1970, 50.

<sup>21</sup> *Исто.*

<sup>22</sup> М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, 213—237.

<sup>23</sup> М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, 338—352.

<sup>24</sup> Н. Радојчић, *Српски историчар Јован Рајић*, 92.

народ и сам поседује довољно снаге да се избори за независност. Тог тренутка када је била написана једна историја окренута тој новој публици, истој оној која ће водити и финансирати српску револуцију 1804, са српском барокном историографијом било је свршено.”<sup>25</sup>

Мада су се и Римокатоличка и Православна црква као главни носиоци барокне културе у утврђивању и спровођењу сликарских програма ослањале на изузетно богато светоотачко предање, у православним срединама овога доба уочено је наглашено враћање властитој прошлости и уметничкој баштини, што је посебно било истакнуто у српској уметности. Поетика барокног сликарства била је везана за традицију као одраз тражене ретроспективности, што је као појава било присутно и у западноевропском бароку.<sup>26</sup> Историчност српске барокне културе, њене уметности и сликарства, условљена је двојном функцијом митрополијске власти, духовном и световном. У верским програмима Карловачке митрополије инсистирало се на национално-политичкој позадини; политичким аргументима бранили су се верски интереси, за разлику од Римске цркве, којој то у њеним универзалним намерама није било битно, те стога није изједначавала државну и црквену историју. У борби за очување традиције сопствене цркве „историја више није била схватана као божанска, него као историја властите цркве и властите државе. Њено оживљавање у складу са потребама барокне склоности ка поучности требало је да снагом примера послужи садашњости. Она је стављена у функцију обнове, тумачења и прослављања садашњости. Историја се посматра као *exemplum* свог политичког деловања. Познавање прошлости било је начин да се у критичким тренуцима историје очувају сопствени историјски интереси.”<sup>27</sup> И Јован Рајић — својим историјским делом, својим свесловенским патриотизмом, јер држава почива на политичким врлинама својих поданика изражених у патриотизму и идеологизовањем историје — брани тадашње верско-политичке интересе. У тим оквирима треба тумачити и ликовна решења у његовој *Историји*.

Рајићево дело, у којем традиција има значење историјске истине, објављено у време формирања грађанског национализма код угарских Срба, „широм ће отворити врата у минуле векове српске прошлости. Доситеј и други српски интелектуалци, жељни знања о прошлости свога народа, тек су кроз то дело могли да сагледају многе догађаје и личности, раније непознате или знане углавном само из народне традиције, да их сагледају у њиховом правом историјском светлу и националном значењу”.<sup>28</sup> Међутим, по свом духу и иде-

<sup>25</sup> М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Симеон Пишчевић, 561—583; О Пишчевићевој историји, њеном односу према публици, концепцијама и разликама у односу на историју Јована Рајића в.: Исти, *Симеон Пишчевић /Од барока до класицизма/*, Београд 1966, 294—303.

<sup>26</sup> R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600/1750*, Harmondsworth Middlesex 1973, 139.

<sup>27</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 225.

<sup>28</sup> Ј. Деретић, *Доситеј и његово доба*, Београд 1969, 26—27. Пре Рајићево *Историје* српски интелектуалци нису имали јасну представу о српској прошлости. *Хронике* грофа Ђорђа Бранковића остале су нештампане, а „Јулинчев увод у српску историју само је бледа слика онога што би требало да буде историја”.

јама *Историја* се разилазила са схватањима која су Доситеј и српски интелектуалци проповедали. На првом месту у језику су видели сметњу, сматрали су га непогодним за ширење богатих историјских знања о српској прошлости, а Рајићеве историјске идеје и начин приказивања догађаја и личности сматрали су ближим средњовековним него модерним схватањима историје.<sup>29</sup>

Цртеж Јакова Орфелина за насловну страну првог тома *Историје*, поред уметникове спреме и обучености да одговори захтевима постављеног задатка, одражава и одређена схватања ученог теолога. Орфелин је својим цртачким могућностима само остварио замисао славног историчара. Идејно решење сложеног насловног листа осмислио је сам Јован Рајић.<sup>30</sup> Приликом припрема својих радова за штампу, с обзиром да је као ђак Кијевске духовне академије поседовао цртачка знања, посебно она повезана са амблематско-алегоријским жанром, Рајић је сам спремао предлошке и цртеже за бакрорезне илустрације.<sup>31</sup> Поступак сасвим у духу и уобичајен у бароком времену када су аутори замислили, па затим нацртали, кончето насловних страна својих дела, да би их приликом припреме за штампу изводили професионални уметници. Тако је и Јаков Орфелин, прихватајући се посла на изради цртежа, морао да поштује и следи основну замисао Рајићевог кончета.<sup>32</sup>

У кончету насловне стране Јаков Орфелин се ослања на фронтиспис Јорданове књиге *De originibus Slavicis*, штампане у Бечу 1745. године.<sup>33</sup> На средини композиције је зарубљена пирамида која дели пејзаж са брдима у позадини на два дела. Као алегорији дато јој је централно место. Вероватно на инсистирање Јована Рајића, поред пирамиде су нацртане две фигуре старословенских ратника.<sup>34</sup> На десној страни, ослоњен на постоље, стоји Словен са луком и стрелом, док други седи на супротној страни, у једној руци држи копље, а другом показује на натпис уклесан на пирамиди. У горњем делу: *Роду и Обществу*, а на постољу пирамиде наслов Рајићевог дела: *Храбрихъ славенскихъ народовъ а наипаче Болгаръ Сербовъ и Хорватовъ Исторіа изъ тмы забвенія изытая и матернимъ діалектомъ во свѣтъ историческіи произведенная*. При дну саме пирамиде, ситнијим словима исписано је: Кн.Г.В.& 10.ст. 21. Уз доњу ивицу цртежа је година 1768.<sup>35</sup> Према овом цртежу, како је речено, рађена је 1794. графика за Рајићеву штампану *Историју* са извесним изменама које указују на специфичне околности у којима су настала ова два рада. На пирамиди се налази шест грбова јужнословенских народа, а од дугог наслова на-

<sup>29</sup> *Истѳо*.

<sup>30</sup> М. Тимотијевић, *Алеѳоријске персонификације Јована Рајића на насловним странима Теологическоѳ шѳела, Јован Рајић, Живоѳ и дело*, 245.

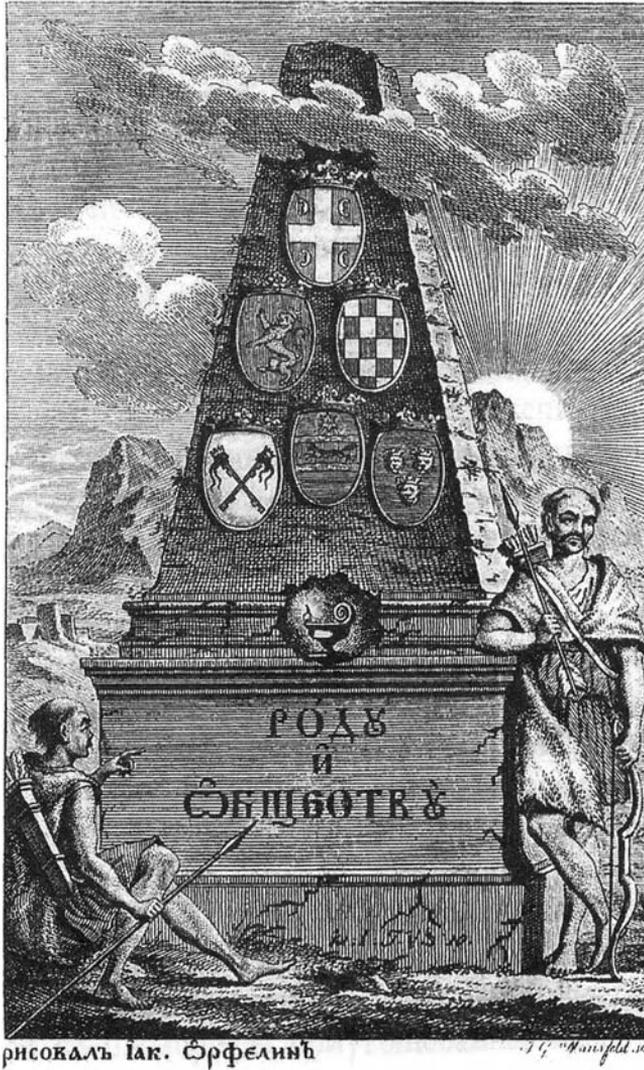
<sup>31</sup> *Истѳо*, 246—247.

<sup>32</sup> *Истѳо*.

<sup>33</sup> Н. Радојчић, *Срѳски истѳоричар Јован Рајић*, 78; В. Коњикушић, *Марѳиналије уз срѳску ѳрафику XVIII и XIX века*, 74.

<sup>34</sup> М. Тимотијевић, *Алеѳоријске персонификације Јована Рајића на насловним странима Теологическоѳ шѳела, Јован Рајић, Живоѳ и дело*, 245.

<sup>35</sup> П. Васић, *Цртеж Јакова Орфелина за Истѳорију Јована Рајића*, 267—270, сл. 1; В. Коњикушић, *Марѳиналије уз срѳску ѳрафику XVIII и XIX века*, 18, 72.



*Роду и обществу.* Бакрорез  
 Јохана Георга Мансфелда из  
 Историје Јована Рајића

писаног на цртежу задржане су две речи: *Роду и Обществу*. Натпис исписан ситним словима при дну пирамиде је изгравирани, нема године 1768, али су угравирани, испод ивице, имена аутора нацрта Јакова Орфелина и гравера Јозефа Георга Мансфелда.<sup>36</sup>

Већ раније у литератури је указано да текст исписан на цртежу, при дну саме пирамиде, не може повезати цртеж са оним о чему Рајић, и у рукопису и у књизи, на цитираном месту пише.<sup>37</sup> У Библији, у Првој књизи Мојсијевој, глава X, параграф 5, дакле обрнуте нумерације, налази се текст који би се мо-

<sup>36</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 411.

<sup>37</sup> В. Коњикушић, *нав. дело*, 73.

гао довести у везу са цртежом на насловној страни Рајићеве *Историје*.<sup>38</sup> Иако ово повезивање, темељено на основу Библије издате много касније, делује хипотетично, познато је да је Јован Рајић у својим делима употребљавао првенствено амблеме који су настали на подлози библијског текста. То је сасвим било у духу са његовом намером да свога читаоца употребом књиге, просвети у смислу хришћанских врлина. У таквим настојањима конкретно, визуелно представљање апстрактних појмова или идеја веома је ценио.<sup>39</sup>

Представа пирамиде постављене на постамент доста је честа у европској графици, сликарству и вајарству од 16. до 19. столећа. Као симболична форма ренесансне хијероглифике, приближавајући се облику обелиска, појављује се преко зборника *Iconologia* Ђезара Рипе, у раној амблематској литератури носећи значење везано за идеју вечности и непролазности славе.<sup>40</sup> Обе архитектонске форме, и пирамида и обелиск, у амблематици и њеној рецепцији у ликовним уметностима, имале су исто значење. Њихово постављање на кубични постамент пореклом је из ренесансне хуманистичке литературе и исказује схватање о нераскидивој и непролазној повезаности неба и земље, материјалног и духовног света. Код оваквог типа споменика на постамент се поставља натпис којим су „записана личност и догађај уздизани из историјског заорава у непролазно време вечности”.<sup>41</sup>

У барокним владарским пропагандним програмима пирамида постављена на постамент заузимала је веома истакнуто место и била је неизоставни доказни аргумент у свим деловима хабзбуршке владарске идеологије<sup>42</sup> и одагле преузета и коришћена у српској барокној култури.<sup>43</sup> У тим оквирима може се тумачити и цртеж Јакова Орфелина. Цртеж није само илустрација него, произлазећи из дела и тумачећи га, покушај да се визуелно искаже његова суштина, сложене идејне поруке и учени поглед на свет, надовезујући се на зборнике барокне амблематике. О мотивима настанка сведочи натпис и симболична форма знана средњеевропској барокној уметности. Слава словенских народа „истргнута је из историјског заорава”. Старословенски ратници, хероји, стављени су у функцију актуелног политичког тренутка, у функцију обнове прошлости, снагом примера послужили су прослављању садашњости. Патриотизмом, херојским врлинама, личностима из старе или новије историје, кроз љубав „*ко ошечеству и к роду*” остављајући неизбрисив траг, служили су као примери које треба подражавати.

<sup>38</sup> „Од њих се раздијелише острва народна на земљама својим, свако по језику својему и по породицама својим, у народима својим”. В.: *Исто*.

<sup>39</sup> Н. Грдинић, *Емблеми у делу Јована Рајића, Јован Рајић, Живој и дело*, 233—242.

<sup>40</sup> М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 165. Пирамида као симбол „Славе владара — *Gloria dei principi*” налази се на једној илустрацији у Рајићевој *Историји*. Приказано је подножје на које је ослоњен медаљон са ликом једног владара, наводно краља Милутина. В.: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, сл. 402; В. Коњикушић, *Маргиналије уз српску графику XVIII и XIX века*, 77—78.

<sup>41</sup> М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 165.

<sup>42</sup> F. Matche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils”*, Berlin — New York 1981, 108, 331, 395.

<sup>43</sup> М. Тимотијевић, *нав. дело*, 165.

Пропагирање патриотизма, вредности формиране у протонационалном периоду, међу српским народом који у оквиру Хабзбуршке монархије обликује своју националну свест и свој идентитет, присутно је у целом 18. веку. И Доситеј Обрадовић, који је доказао истинско родољубље помажући устаницима у својим поодмаклим годинама, истичући у свом делу разлику између инстинктивне повезаности за место рођења и свесне љубави човека према отаџбини у којој потискује личне интересе пред општим, закључује: „Шта може бити боље и општеспасителније него претстављати љубоподражателној младежи из старе и из нове историје такве добродјетелне људе који су чрез љубов *ко ошечестџу и к роду* своје бесмертно за собом име оставили?”<sup>44</sup>

Чињеница да је крајем 18. столећа српски ентитет живео у две државе, политички и верски потпуно различите, утицала је и на уобличавање идеје патриотизма, основне врлине јавног политичког морала. Видевши у турским владарима своје поробљиваче, Срби су у Османском царству своја патриотска осећања усмерили против државне власти, док су у Хабзбуршкој монархији, сматрајући хришћанске владаре својим ослободиоцима, та иста осећања српског народа била усмерена према „државној власти отелотвореној у култу владара”. Срби су били спремни да се прикључе свим ратовима које је Монархија водила од краја 17. до краја 18. века против Османског царства.<sup>45</sup>

На цртежу Јакова Орфелина, у средини постоља пирамиде, у удубљењу, смештен је још један амблематски детаљ — светиљка. У литератури је ова светиљка, симбол познат и распрострањен кроз *Иконолоџију* Ђезара Рипе, протумачена као Будност.<sup>46</sup> Међутим, није јој се увек морало давати значење алегорије Будности; она је могла понети и друге параметре симболичне вредности. Упаљена светиљка се у амблематици среће и као алегорија Вере, Истине и Мудрости.

Понављање већ постојећих ликовних решења није значило одсуство оригиналности, која није била ни главни циљ барокне поетике стављене у функцију реторичке поуке. Миметички карактер уметничког процеса указује да је српска барокна култура савладала алегоријско-амблематски језик.<sup>47</sup> Јован Рајић је имао вишеструко значајну улогу у ширењу и прихватању амблематике у нашој средини тога времена. Школован у Кијевско-могилијанској академији, стекао је нетрадиционално теолошко образовање и широка знања из хумани-

<sup>44</sup> Д. Обрадовић, *О љубови ко ошечестџу*, Сабрана дела II, Београд 1961, 89.

<sup>45</sup> О династичком тумачењу патриотизма који се прихватањем неостоичких схватања проширује идејом љубави и жртвовања према отаџбини в.: М. Тимотијевић, *Композиције Стефана Гавриловића „Гај Муџије Сцевола пред Порсеном” и „Томирида са Кировом главом” као џаширојски „exemplum virtutis”*, Зборник Народног музеја, XVIII-2, Београд 2007, 279—284.

<sup>46</sup> П. Васић, *Цртеж Јакова Орфелина за Историју Јована Рајића*, 267—270.

<sup>47</sup> Доктрина имитације која је сматрана заједничким именитељем уметности, представљала је основу хуманистичке теорије сликарства. В.: G. Le Coat, *The Rhetoric of The Arts, 1550—1650* Frankfurt am Main 1975, 14. Миметички карактер уметничког процеса и амблематичари су сматрали аксиомом. Прихваћена је имитација природе и имитација других аутора. Непосредно преузимање графичких решења било је допуштено. Уп.: R. J. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma 1960, 178—184.

G L O R I A D E' P R E N C I P I  
Nella Medaglia d' Adriano.



stima, & di maggior gloria sono quelle che hanno riguardo all'honor di Dio, com'è il fabricar Tempj, Altari, Collegij per instructione de' giovani, così nelle buone arti, come nella Religione. Di che habbiamo man i festo esempio nelle Fabriche della buona memoria del' Illustrissimo Signore Cardinal Saluiati, che hà edificato in Roma il bellissimo Tempio di S. Iacomo de gl' Incurabili, & nel medesimo luogo ampli, & nobilissimi edifizij per commodo de gl' Infermi, e loro ministri. Et per non essere in sua Signoria Illustrissima altro fine, che di fare opere lodeuoli, e virtuose, effendo lui Protettore de gl' Orfani, hà di detti Orfani instituito vn nobil Collegio dal suo nome detto Saluiati, & con grandissima liberalità dotato da poterli mantenere mo' ti giovani Orfani di bell'ingegno, che per povertà non poterano oprarlo, oue s'istruiscono da ottimi Precettori ne l' humane lettere, & nella Religione. Ha fatto ancora vna magnifica Cappella dedicata alla B. Vergine nella Chiesa di S. Gregorio di Roma amplia  
do

*Gloria de prencipi*, Iconologia Cesare Ripa, Padova 1611, стр. 205.

стичких дисциплина, реторике, омитике, барокне поетике.<sup>48</sup> Тим путем је прихватио и амблематику, веома важан феномен барокне симболистике.<sup>49</sup>

Барок је иначе волео у свим уметностима оно што се чулима може посматрати. Реалност и њен поновљени одраз помоћу уметности нису се исцрпљивали у „телесности”. Ствари, појаве и догађаји увек су били још и знак

<sup>48</sup> Циљ образовања је знање које води врлини. Концепција коју су нудили Платон и Аристотел. Пуг ка томе је образовање на књизи — *studium liberalium litterarum*. Слободна књига упознаје са основним одликама живота и човека. В.: М. Флашар, *Studium liberalium/litterarum*, XVIII столеће, књ. 2, св. 2, Нови Сад 1997, 5—78.

<sup>49</sup> М. Тимотијевић, *Алегорijske персонификације Јована Рајића на насловним странама Теологическог шела, Јован Рајић, Живој и дело*, 243—257.

/signa/ за нешто друго, упућивали су на нешто још више /maior/ и дубље /altius/. „Увек даље изван” /plus ultra/ није важило само за освајање простора.<sup>50</sup> Видљиви свет није бароку изгледао као научна и смислом сиромашна предметност. Прожето религиозним духом ка трансценденцији, све чулно у ликовним и говорним уметностима имало је смислом богату поетску, сликовиту и симболичну функцију.<sup>51</sup>

Од 16. века развија се посебна наука о сликама и њиховом садржају која се различито именује као хијероглифика, амблематика, иконологија. Ова наука, чији су формални елементи симбол /хијероглифи/, девиза /амблем/, персонификација /алегоријска фигура/ и историја, омогућава да у области ликовног израза настане једна иконолошка стилска форма, која ће код великих уметничких целина барока наћи примену. Нови пиктурални елементи су скупљени, описани и коментарисани у безбројним штампаним делима хијероглифике, амблематике и иконологије. Творцима ове дисциплине сматрају се Хорapollo /Норapollo/ списом *Хијероглифика /Hieroglyphica*, Венеција 1505/, Андреас Алхати /A. Alciatus/ са својом *Амблематикум /Emblemata*, објављеној први пут 1531/, Пјер Валеријанус /Pierius Valerianus/ са *Хијероглификом /Hieroglyphica* 1556/, Ђезаре Рипа /Cesare Ripa/, делом названим *Иконологија /Iconologia* 1593/. *Mundus symbolicus* /1635/, Филипа Пићинелија /Filippo Picinelli/ и *Speculum imaginum veritatis occultae* /1650/ Јакобуса Масенијуса /Jacobus Masenius/ покушаји су да се обухвате сви сликовити формални елементи, већином у лексичком поретку и снабдевени безбројним узорцима „indices”.<sup>52</sup> Амблематска литература је садржином, богатством духа, детаљном разрадом појединих значења знатно утицала на барокну иконологију.

За време владавине Петра Великог, захваљујући великој улози странаца Пикара и Соненбека, посредством превода амблематске литературе снажне католичке пропаганде, барокна иконографија се одомаћила и у Русији. Оспособљени да разумеју сложени апарат западњачке морализаторске, амблематске литературе и да њиме рукују, руски и украјински теолози и гравери сакупљањем и позајмицом из туђих књига и сами су састављали корпусе симбола и амблема.<sup>53</sup> У Украјини су штампана два таква зборника, један на пољском језику као панегирик посвећен Лазару Барановичу, а други је био *Ишика јеројолишика*.<sup>54</sup> Морализаторско-дидактични зборник *Ишика јеројолишика*, посвећен хетману Скоропадском, састављен је у кругу духовне академије у Кијеву, благословом Атанасија Миславског, кијевскопечерског архимандрита, и први пут штампан 1712. године.<sup>55</sup> Као узор за настајање овог етичко-политичког

<sup>50</sup> W. Mrazek, *Metaphorische Denkform und ikonologosche Stilform, Zur Grammatik und Syntax-bildlicher Formelemente der Barockkunst*, Alte und Moderne Kunst, 9, Jahrgang, Marz/April 73, Wien 1964, 15—16.

<sup>51</sup> *Истио*, 15.

<sup>52</sup> *Истио*, 19.

<sup>53</sup> Р. Михаиловић, *Ушциј морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века*, Београд 1963, рукопис докторске дисертације, 98.

<sup>54</sup> Н. Грдинић, *Емблеми у делу Јована Рајића, Јован Рајић, Живој и дело*, 233—242.

<sup>55</sup> П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVII—XVIII ст.*, Київ 1983, 24—25.

амблематског зборника послужила је нека од прерађених варијаната многобројних издања зборника *Pia Desideria Emblematis* Хуга Хермана, језуитског амблематичара, први пут штампаног у Антверпену 1624.<sup>56</sup> Српско издање *Иџике јеройолиџике*, са предговором Атанасија Деметровића Секереша, штампано је тек 1774. године у штампарији Јосифа Курцбека.<sup>57</sup> Употреба овог зборника као ликовног предлошка у култури Карловачке митрополије указује да је био познат сликарима и наручиоцима. Његова присутност у митрополијским и манастирским библиотекама наводи на чињеницу да је српска барокна култура била прожета амблематским схватањима.<sup>58</sup>

Сликарство и графика 17. и 18. века често издвајају извесне моменте као истакнути део илустрације којима се даје важан морализаторски тон. То сведочи о јакој вези уметности са амблематиком, литературом и сценском организацијом.<sup>59</sup> Ствара се нова интелектуалност на бази ренесансне хуманистичке теорије која се интересује за египатску хијероглифику,<sup>60</sup> а чијем тумачењу аналогно прилазе све уметничке врсте.<sup>61</sup> Систем апстрактних знакова којим се одгонета природа божанских и људских ствари подразумева познавање сакралне и профане књижевности, теологије, историјске науке, географије, биологије и, како је већ речено, прецизно је дефинисан многобројним иконолошким приручницима.<sup>62</sup> Амблем сажима митолошке мотиве, античке епиграме, изреке мудраца, средњовековне мистерије у „*ars emblematica*”, новог доба које ће дубоко прожети барокно сликарство. Код амблема слика и реч се узајамно, једно преко другог, тумаче. Амблем нужно захтева текст који објашњава његов смисао, уздижући илустрацију на један виши ниво, где она није подређена тексту, него равноправна с њиме. Текст и илустрација упућени једно на друго изражавају појмовно јединство амблема.<sup>63</sup> Управо је ова уметност, више него иједна друга, реализовала обзнањено јединство између слике и речи.<sup>64</sup> Сликарство и поезија, слика и реч, у настојању да остваре веродостојност приказа, управо ће у периоду барока бити повезани више него икада.

<sup>56</sup> Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у Славян*, Literarny Barok, Literaria XIII, Bratislava 1971, 23—24; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 190.

<sup>57</sup> С. Матић, *Иџика јеройолиџика*, Прилози за језик, књижевност, историју и фолклор, XII, Београд 1925, 230—233; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 99—100; Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у Славян*, 24.

<sup>58</sup> Ч. Денић, *Библиотека манастира Шицајовца од Лукијана Мушицког до краја XIX века*, Манастир Шицајовац, Зборник радова, Београд 1989, 401—402.

<sup>59</sup> Р. Михаиловић, *Уџицаји морализаторских тема и школске драме на европску уметност XVII и XVIII века*, 67.

<sup>60</sup> *Иџо*, 96. Повезаност амблематике са хијероглификом заснована је у тематици и преузетим метафоричним односима. Али у хијероглифици се полази од конкретне слике којој се придаје пренесено значење, а у амблему се полази од апстрактног појма који се тумачи конкретном сликом. Амблем има троделну структуру. Чине га натпис /devizza, motto, inscriptio/, слика /pictura, icon, imago/ и потпис /lemma, carmina, subscriptio/.

<sup>61</sup> *Иџо*, 7—8.

<sup>62</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 209. Из барокних амблематских зборника који су коришћени као уџбеници у школама учи се о симболичном тумачењу појавног света и алегоричком начину мишљења.

<sup>63</sup> А. Schöne, *Emblematikl und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1968, 32.

<sup>64</sup> R. J. Clements, *Picta Poesis*, 173.

Амблематски поступак подразумевао је откривање и одгонетање тајанствених порука и скривених значења којима је свет био испуњен.<sup>65</sup> Склоност ка амблематском начину мишљења део је наклоности према алегорији, наслеђеној као жива традиција из средњег века.<sup>66</sup> Алегоријске представе се везују за хришћанске религиозне идеје у дидактичке сврхе, са жељом да подстакну љубав према врлини и отпор ка пороку.<sup>67</sup> Скоро се цео појавни свет може отелотворити персонификовањем, јер „слика има вредност метафоре ствари које постоје ван човека, оних које су са сликом спојене и садрже се у њој у свом есенцијалном стању”.<sup>68</sup> Нарочито наглашене у аранжману „*tableaux vivants*”, алегоријске фигуре морализаторске вредности поседују могућност визуелног дочаравања драмског садржаја.<sup>69</sup> Метафора је у том времену схваћена, у знатно ширем појмовном опсегу, као инструмент сазнавања света. Циљ је да се суштина предмета који се посматра прозре тако што ће се у њему пронаћи скривене особине које га повезују са каквим удаљеним појмом или представом. Што су представе биле удаљеније и њихово повезивање неочекиваније, тиме је утисак био снажнији. Тако настали амблеми били су загонетни, што је од посматрача изискивало посебан напор да се домисли о њиховом значењу. Сматрало се да тако саопштена порука има јаче деловање него да је исказана једноставним начином.<sup>70</sup> Склоност ка новом, ретком, нејасном, неразумљивом, магловитом, амблематика је углавном наследила од хијероглифике. Но, она је веома уско повезана са уметношћу импреза.<sup>71</sup>

Амблематика и хијероглифика биле су познате српској барокној култури, не само као појам или термин него су биле део институционалног образовања. Зборнике амблема, како је већ речено, поседовале су манастирске, али и приватне библиотеке. Са појавом просветитељских тенденција, иако амблематика и хијероглифика нису биле потпуно заборављене ни у романтизму, започиње историјски процес у којем овакве појаве добијају споредно значење. Здрав разум који је на прво место истицао јасноћу и разумљивост није могао прихватити загонетне метафоричне односе у амблему или хијероглифу. То је значило да ће се у пракси пре употребити алегорија него амблем или хијероглиф.

Јован Рајић је потпуно владао „универзалним алегоријско-амблематским језиком свога времена, који је сложено повезивао текст и слику”.<sup>72</sup> У делима

<sup>65</sup> А. Schöne, *нав. дело*, 41.

<sup>66</sup> R. Freeman, *English Emblem Books*, London 1970, 4.

<sup>67</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 414. У бароку је учење о врлинама и порокима произишло из две основне заповести хришћанске етике о чињењу добра и избегавању зла, што је истакнуто и у руској схоластичкој литератури.

<sup>68</sup> Р. Михаиловић, *Ушчицаји морализаторских тема и школске драме на европску уметност XVII и XVIII века*, 80–81.

<sup>69</sup> *Истио*, 81.

<sup>70</sup> E. F. Von Monroy, *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560–1630. Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationsstils*, Utrecht 1964, 16.

<sup>71</sup> А. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 42–45.

<sup>72</sup> *Истио*.



Велики крст на главном тргу темишварског предграђа Фабрика.  
Подигао сенатор Стојша Спасојевић, 1774.

је употребљавао амблем као средство погодно за моралну едукацију, које има поучну, практично корисну функцију. Због настојања да подучава и морално уздиже верским истинама путем књиге, због барокне реторске културе и истицања значаја науке, Рајић је назван рационалистом и просветитељем.<sup>73</sup> Али, за разлику од просветитеља, као Доситеја Обрадовића који је допринео

<sup>73</sup> М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, 352—354; Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд 1983, 180.

секуларизацији културе и који је имао негативан став према овом стилском поступку, Рајић амблем употребљава као средство осавремењивања теолошке мисли, чијим циљевима је служила наука, али не одбацује црквену традицију да би на њено место поставио здрав разум.

Miroslava Kostić

TO THE FAMILY AND COMMUNITY  
A Drawing on the Front Page of *History* by Jovan Rajić,  
a piece by painter Jakov Orfelin

Summary

The first dated but unsigned piece of Jakov Orfelin, a leading master of late baroque eclecticism, whose personality and work spiritually marked our culture in the Enlightenment Era, was made in 1768, two years after he had enrolled the Academy of Jakob Šmucer. The learned theologian and historian Jovan Rajić hired Orfelin to make a drawing for the front page of *History*. The drawing which is found in the original manuscript and which is preserved in the Patriarchate library of the Serbian Orthodox Church was the basis of a graphic for Rajić's printed book *History* from 1794, although there were some changes.

Using the concept of Pavle Riter Vitezović seen in the piece *Serbia illustrata, sive de ortu et interitu Regni Syrbolorum* and a sketch that was submitted to the Diocese in 1728 by a Slovak writer Jan Tomka Sasky, Jovan Rajić made his *History of Different Slavic People, Primarily Bulgarians, Croats and Serbs* between 1757 and 1768 on the basis of much archive research, relying on *Il regno degli Slavi* by Mauro Orbini and *Chronicle* by count Đorđe Branković. This first detailed history of Serbs is a piece of extreme importance for our contemporary historiography, literature and national consciousness.

In the battle for the preservation of one's own church, history had the function to renew, interpret and celebrate the present time. It is seen as an *exemplum* of its political action. Jovan Rajić's historical work and patriotism (because the state rests on the political virtues of its citizens seen in patriotism and ideologizing history) defended the religious and political interests of that time. Within those frameworks one should also interpret artistic solutions in his *History*. The front page drawing of Jakov Orfelin for the first volume of *History* relies on the front page of Jordan's book *De originibus Slavicis* printed in Vienna in 1745.

Besides the artist's training and readiness to rise to the task, the *conceitto* of the front page reflects certain attitudes of the learned theologian. Orfelin used his drawing skills to realize the ideas of the famous historian. The design of the complex front page belongs to Jovan Rajić himself. He was completely in charge of "universal allegorical and emblematic language of his time, which intricately connected the text and the image". He used emblems and a suitable means of moral education, as well as a means of modernizing theological thought whose aims were of use to science, without rejecting church tradition in order to put common sense in its place.

БОЈАНА ИБРАЈТЕР-ГАЗИБАРА

## Патронаштво митрополита Павла Ненадовића

**САЖЕТАК:** Митрополит Павле Ненадовић је био један од највећих мецена српске уметности XVIII века. Одлучно и упорно је спроводио реформе међу оним Србима који су се, након аустро-турских ратова, нашли у Хабзбуршкој монархији, супротстављао се централистичким тежњама аустријског двора, радио је на реформисању црквеног и народног живота, развијао је код народа интересовање за науку, просвету и књижевност. Великом бригом и посвећеношћу правог барокног патрона, митрополит Ненадовић је, идејно осмишљавајући, финансирајући и наручујући код својих сарадника и најбољих уметника свога времена графичке радове, иконе и зидни живопис и градећи цркве, обезбедио сложен преображај уметности Срба у Монархији. У веку просветитељства, чији је циљ био општи препород у верском животу и филозофији, науци, технологији, политичкој мисли и другим друштвеним наукама, овај учени митрополит је био истински просветитељ, како за Србе у Хабзбуршкој монархији, тако и за српску културу уопште.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** патронажни механизам, Павле Ненадовић, Карловачка митрополија, барок (српски барок), реформа, митрополит, бакрорезна графика, Крушедол

Тридесетих година XVIII века рат савезничких држава Русије и Аустрије против Турске царевине (1736—1739) довео је до великих територијалних и политичких промена, које су се одразиле и на положај Србије,<sup>1</sup> а који је обележио поновни егзодус неколико хиљада Срба, са патријархом Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом на челу, у Угарску. Пећки патријарх Арсеније IV је, заједно са једним римокатоличким албанским племеном, водио тајне преговоре са Аустријом о устанку против Турака. Цар Карло VI је, рачунајући на спремност српског народа да се дигне на устанак, 1637. године објавио позив на борбу против Турске царевине. Наглашавајући да ратује са Русијом против заједничког непријатеља, истовремено је устаницима обећао заштиту, слободу

<sup>1</sup> Р. Веселиновић, *Србија под аустријском влашћу 1718—1739*, у: *Историја српског народа IV-1*, Београд 1986, 146.

вероисповести и друге повластице.<sup>2</sup> Царска војска и устаници су низали неке успехе, али им се положај с временом погоршао, а живот патријарха, као вође устаника, био је озбиљно угрожен. Због тога патријарх Арсеније IV бежи из Пећи у Васојевиће, па у Хас, Нови Пазар, до Београда, али и даље подстиче на борбу оне које су са њим избегли. Истовремено ради и на исељавању Срба из Србије, коју су Турци поново освојили, што је потврђено одредбама *Београдског мира*.<sup>3</sup> Сава и Дунав су тако поново постали граница између Турске и Аустрије, односно између Пећке патријаршије и Карловачке митрополије.

Одмах по преласку у Угарску патријарх је затражио потврду *привилегија*,<sup>4</sup> те су *друга сеоба Срба* и поновна потврда *привилегија*<sup>5</sup> утицале на бољи положај Срба у Хабзбуршкој монархији. Срби у XVIII веку су били у специфичној ситуацији. Нису имали сопствену државу, нити владара,<sup>6</sup> живели су у оквиру, не увек пријатељски настројене, јаке католичке царевине и морали су, зарад опстанка, да се бар делимично прилагоде.

Црквени поглавари, који су били и својеврсни политички и световни лидери пресељеног дела српског народа, први су схватили неопходност реформи црквено-народног живота. Међутим, сложени преображај свих сегмената живота није текао ни лако ни брзо, иако је прихватање барокног културног модела отпочело одмах након Сеобе, најпре у начину понашања народних првака и црквених поглавара.<sup>7</sup> У уметности, посебно у сликарству, прихватање утицаја савремених европских идеја је текло најспорије. До краја XVII века српски сликари су стварали по канонима који су били наслеђени из средњег века, у духу традиционалне православне уметности. Решења средњоевропске барокне уметности била су страна и неприхватљива за српско православно сликарство,<sup>8</sup> те су тешко освајала простор у православним храмовима. Због тога је у преоријентацији дотадашњег живота, а посебно у уметности, Србима била узор православна Русија, и географски ближа Украјина. Тако је барок у свом „словенизираном” облику, симбиози реализма и декоративности са елементима византијског сликарства, захваљујући српско-руским теолошким везама,<sup>9</sup> продро у српску уметност.

Барокне реформе су спроводили поглавари српске цркве, пре свега карловачки митрополити. Они су истицали програме који су корене имали у ре-

<sup>2</sup> *Истио*, 147.

<sup>3</sup> *Истио*, 154.

<sup>4</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 48.

<sup>5</sup> *Привилегије* су Србима гарантовале извесна политичка, привредно-финансијска и верска права и повластице; међутим, слобода вероисповести, која је у *привилегијама* добила најистакнутије место, често је повређивана верским прогонима и унијаћењем. Политички посматрано, у царству чији је мото био *Cuius regio, illius religio* унијаћење је представљало један од облика асимилаторске акције на верској основи и борбе против националне и духовне самосталности српског народа. Р. Веселиновић, *Националноцрквена и привилегијска питања Срба у Хабзбуршкој монархији*, у: *Историја српског народа IV-1*, Београд 1986, 39.

<sup>6</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 44.

<sup>7</sup> *Истио*, 27.

<sup>8</sup> *Истио*.

<sup>9</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 100.

формисаном схоластичком богословљу<sup>10</sup> средина које су Србима биле блиске захваљујући православљу. Ови утицаји долазили су, пре свега, из Кијева и његове Духовне академије.<sup>11</sup> У Карловачку митрополију реформисано схоластичко богословље продира захваљујући полемичко-теолошкој литератури, као што је *Камен вере* митрополита Стефана Јаворског, и новим богослужбеним књигама, које је реформисао кијевски митрополит Петар Могила. То је утицало на напуштање старих канона и увођење нових. Карловачки митрополити су спроводили реформе на основу Прокоповичевог *Духовног регуламенџа*, написаног за потребе реформи Петра Великог, али не доследно. Иако се то директно косило са ставовима изнетим у овом делу, карловачки митрополити су се, као и кијевски митрополити, угледали и на прелате Римске цркве.<sup>12</sup> Међутим, уметници, а пре свега сликари, морали су да испоштују основно правило које је од њих захтевано, а то је православност, чиме је јасно прављена разлика, коју су истицали наручиоци у Карловачкој митрополији, између уметности католичке цркве и дела које су они наручивали.<sup>13</sup>

Сликари и графичари су од почетка били под вођством и строгом контролом високе црквене јерархије, главним носиоцем верских и културних реформи. Захваљујући овим реформама, српска култура и уметност су трансформисане и добиле су барокни лик.<sup>14</sup> Архијереји Карловачке митрополије су били велики ктитори и мецене, па су као идејни творци програма зидних слика, иконостаса, графичких листова и нових иконографских решења, спроводили реформу и учествовали у генерисању српске културе XVIII века.

Познавање сложеног патронажног механизма<sup>15</sup> који је постојао између уметника и наручилаца, неопходан је предуслов за сагледавање тога у којој мери су црквени поглавари, будући да се они јављају као главни ктитори и приложници, могли да утичу на то шта ће бити изведено и да кроз наручена уметничка дела истакну своје догматске, дидактичке и политичке тежње. Ови циљеви су могли да буду остварени само захваљујући поручиоцима, управо црквеним поглаварима.<sup>16</sup> То је био случај и у уметности Католичке цркве, након Тридентског концила и у уметности Срба у Хабзбуршкој монархији.

Управо кроз ту везу између уметника и наручиоца потребно је посматрати развој српске барокне уметности. Као најобразованији део становништва, црквени поглавари, пре свега, својим укусом, жељама и потребама<sup>17</sup> пресудно су утицали на изглед и намену слика и графика. С обзиром на то да је ова тема још увек слабо истражена, проучавањем теме ктиторства и приложништва

<sup>10</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском просјору манастира Крушедола*, Саопштења XXIV, 1994, 63.

<sup>11</sup> *Истио*.

<sup>12</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 44.

<sup>13</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 36.

<sup>14</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 47.

<sup>15</sup> S. Brajović, *Gospa od Škrpjela, Marijanski ciklus slika*, Perast 2000, 27.

<sup>16</sup> *Истио*.

<sup>17</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 28.

у српској уметности XVIII века могло би да се дође до неких нових сазнања, пре свега у области друштвене историје и социолошке науке,<sup>18</sup> која би омогућила нова читања српске културе.

Павле Ненадовић,<sup>19</sup> потоњи митрополит карловачки, рођен је у Будиму 1699. године, на самом крају XVIII века, у години потписивања Карловачког мира. Похађао је српску, немачку и латинску школу, а после завршетка школовања постао је један од првих српских писара у тамошњем *Српском мађистраиу*. Замонашио се 1726. године и убрзо је именован за егзарха тадашњег митрополита Мојсеја Петровића. Провео је десетак година у служби овог митрополита, као и митрополита Викентија Јовановића. Када је патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента прешао у Сремске Карловце, Павле Ненадовић је постао генерални егзарх, а потом од 1744. горњокарловачки епископ. Године 1748. премештен је за епископа арадског, али после смрти Исаије Антоновића, непосредно пре преласка у нову епархију Павле Ненадовић је 14. јула 1749. изабран за новог карловачког митрополита.

Митрополит Павле Ненадовић је, ступивши на трон Карловачке митрополије, наставио спровођење реформи које су његови претходници започели. Он је својим образовањем, енергичношћу и решеношћу да до краја изведе преображај српског културног, политичког и црквеног живота постао један од најуспешнијих српских црквених поглавара, који се истовремено супротстављао централистичким тежњама аустријског двора.<sup>20</sup>

Сматра се да је једна од његових највећих заслуга, поред спровођења реформи у политичком, културном и религиозном животу Срба, настављање преображаја монашког живота који су двадесетак година раније покренули митрополити Мојсеј Петровић и Викентије Јовановић. Прихватајући барокне тенденције, формиране још у XVII веку у православним срединама које су биле блиске Србима, Кијевској митрополији и Московској патријаршији, и њиховим доследним спровођењем, Павле Ненадовић је довео до видних промена и реорганизације црквеног живота.

Реформе културног, уметничког, црквеног и народног живота, које су започели претходници митрополита Павла Ненадовића, доласком овог митрополита на престо Карловачке митрополије доживеле су врхунац, а Сремски Карловци, као митрополијско средиште и Сремска епархија, митрополиту директно подређена, заузели су водеће место у развоју барокне уметности.<sup>21</sup> Захваљујући својој просвећености и харизми, митрополит Павле Ненадовић је успео да код Срба пробуди интерес за књижевност, науку, просвету и оствари

<sup>18</sup> Д. Давидов, *Књижевници и приложници српске графика XVIII века*, у Зборник радова: Српска графика XVIII века, Београд 1986, 13.

<sup>19</sup> О биографским подацима о митрополиту Павлу Ненадовићу: Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 7–15; М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења XXIV, 1994, 66.

<sup>20</sup> М. Костић, *Димитрије Бачевић (?—после 1770)*, Нови Сад 1996, 43.

<sup>21</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 33.

културни успон дела народа који је током две сеобе под најездом Турака населио јужне делове Угарске.

Митрополит Ненадовић је био један од највећих мецена српске уметности XVIII века. Његовом заслугом израђени су многобројни бакрорезни радови, синђелије, обредни предмети, иконостаси, зидне слике, подигнуте поједине цркве... Ова уметничка дела илуструју реформаторске идеје и тежње овог ерудите. Занимљиво је и то што је митрополит Павле Ненадовић обновио захтеве за оснивање српске штампарије, у којој је видео могућност за бољи развитак народне просвете и православне цркве.<sup>22</sup>

Смрт митрополита Павла Ненадовића 1769. године поклапа се са завршетком једне и почетком друге етапе српског барока, кад рану фазу смењује висока,<sup>23</sup> што би могло да се протумачи као симболично заокруживање његових залагања.

### БАКРОРЕЗНА ГРАФИКА

Бакрорезна графика се веома рано, ангажманом страних бакрорезаца, у периоду одмах после Велике сеобе, појављује међу Србима у Угарској, пре свега за израду гравира за потребе српске цркве и народа,<sup>24</sup> као најјефтинија и најбржа техника. Након друге сеобе Срба у Угарску, патријарх Арсеније IV Јовановић је графику препознао као средство за ширење верско-политичке мисли. Српска графика XVIII века била је ликовно, али и културно-историјско и просветно-педагошко дело.<sup>25</sup> Поред ангажовања средњоевропских гравера, значајан је утицај руске графике. Тако је књижица, морализаторске садржине, *Ишџика и јеројолийџика*, штампана 1712. године, са 67 алегоријско-симболичних илустрација, украјинског гравера Никодима Зубрижинског, одштампана и код нас 1774. године, па је у великој мери могла да утиче на привађање иконографских решења која је нудила.<sup>26</sup>

Митрополит Павле Ненадовић је био велики приложник бакрореза. Прву сарадњу остварио је са Христофором Цефаровићем.<sup>27</sup> Овај уметник, пореклом из јужне Македоније, после друге сеобе Срба прелази у Сремске Карловце, па потом одлази у Нови Сад, где посредством епископа Висариона Павловића 1737. године ради живопис новоподигнуте цркве манастира Бођа-

<sup>22</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 116.

<sup>23</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 93.

<sup>24</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 92.

<sup>25</sup> *Ишџо*, 61.

<sup>26</sup> *Ишџо*, 100.

<sup>27</sup> Д. Давидов, Д. Медаковић и др. предлажу презиме Жефаровић; М. Тимотијевић употребљава презиме Цефаровић; П. Колендић такође употребљава презиме Цефаровић (*Цефаровић и његово време*, у: Гласник Историјског друштва у Новом Саду IV, Нови Сад 1931, 37), наводећи да се породица звала Цефаровци; А. Младеновић у тексту *Неке филолошке напомене уз шекспирове на бакрорезима Христифора Цефаровића*, у: Зборник радова, *Српска графика XVIII века*, 181—183, наводи да је слово ж читано као ц, и да је правилно изговарати Цефаровић.

ни.<sup>28</sup> Након живописања ове и цркве у Шиклошу потпуно се посвећује бакрорезној графици и отпочиње сарадњу са бечким бакроресцем Томасом Месмером. Бакрорезна радионица Томе Месмера у Бечу стално је прихватала гравирање, али и отискивање раније гравираних српских бакрорезних плоча, према поруџбинама митрополије у Сремским Карловцима.<sup>29</sup>

Прво заједничко дело двојице гравера наручио је патријарх Арсеније IV. Била је то графика *Свети Сава са српским светитељима дома Немањина*, дело које је представљало илустрацију политичких идеја овог патријарха.<sup>30</sup> Врхунац пропагандних тежњи патријарха Арсенија IV Јовановића огледа се у наруџбини књиге *Изображеније оружјѣ илиријеских — Сѣматѣоѣграфија*, 1741. године, за коју је Цефаровић израдио гравире јужнословенских светитеља и владара, а Месмер је резао грбове, што је представљало лакши део посла.<sup>31</sup> Цефаровић потом наставља да добија поруџбине, ради за патријарха књижицу *Канон Воскресни*, са Ускршњим песмама и молитвама позајмљеним из руске и богослужбене литературе,<sup>32</sup> као и *Поученије светитељскоје* са саветима епископа Павла Ненадовића младим свештеницима након рукоположења и схемама грехова и њихових огранака из хришћанске етике у другом делу књиге — *Седм смртних грехова*. Цефаровић је књижицу гравирао „В вечнују памјат ново посвешченаго Господина, Господина Павла Ненадовића, православнога епископа Карловачкаго, Сењскаго и Плашкаго”.<sup>33</sup>

Године 1743. Цефаровић је урадио свој први бакрорез за Павла Ненадовића, тада православног епископа карловачког, сењског и плашког. То је бакрорез *Свети Кузман и Дамјан са изгледом манастира Раковца*, по формату највећи. Из записа на бакрорезу сазнаје се да је бакрорез настао у време патријарха Арсенија IV, а ктиторством епископа Павла Ненадовића.<sup>34</sup>

На средини композиције приказан је велики медаљон са ликовима Св. лекара Кузмана и Дамјана. Свети Кузман и Дамјан још нису у потпуности ослобођени стилских одлика поствизантијског сликарства, вероватно преузе-

<sup>28</sup> Д. Давидов, *Српска гравика XVIII века*, 107.

<sup>29</sup> *Исто*, 216.

<sup>30</sup> У српској барокној уметности појављује се низ групних представа националних светитеља — ове сцене заузимају централно место у верско-политичком програму Карловачке митрополије, где исказују схватања о светом српском царству, SERBIA SACRA, над којим бди заштита националног светитељског хора — SERBIA SANCTA, М. Тимотијевић, *Serbia sancta u Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, у: Зборник радова са међународног научног скупа „Свети Сава у српској историји и традицији”, САНУ, LXXXIX, књига 8, Београд 1998, 387; о овом бакрорезу писао је и Д. Давидов, *н. д.*, 108.

<sup>31</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 109.

<sup>32</sup> *Исто*, 110.

<sup>33</sup> *Исто*.

<sup>34</sup> „Изради се ова икона светих бесребреника Козме и Дамјана, за време светог и блаженог Арсенија IV православног архиепископа пећког и патријарха целе Србије, Бугарске, Далмације, Западног Приморја, Дунава и целог Илирика, трудом и трошком преосвећеног Павла Ненадовића, православног епископа карловачког, сењског и плашког, генералног патријархијског епарха и општенонародног сталног изасланика на двору Њеног Краљевског Величанства ради потврђивања општенонародних (српских) *Привилегија*, и с његове стране приложена манастиру Раковцу у Фрушкој Гори...”, *Исто*, 110.



Христофор Цефаровић, *Свети Кузман и Дамјан са изгледом манастира Раковца*; извор илустрације: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*

тих са иконописа онога времена у Македонији.<sup>35</sup> Изнад њих је представљена Богородица у облацима, окружена анђелима. Раширених руку, она благосиља манастир Раковац, представљен између Св. Кузмана и Дамјана. У светлосном зраку, који полази из Богородичиних уста, исписан је текст благослова на старословенском језику. На оквиру барокног медаљона исписан је текст посвећен Св. Врачевима. Испод медаљона приказана су два анђела како га придржавају. Појава анђела у бароку везана је за улогу посредника у изливању

<sup>35</sup> Д. Давидов. *н. д.*, 139.

божанске љубави и заштите,<sup>36</sup> па се зато све чешће и у све већем броју приказују.

Изнад централне композиције, представљене у барокном медаљону, приказана су Света Тројица на кугли земаљској. Куглу придржава пет анђела у лету. Ова композиција је, за разлику од представе Св. Врачева, постављена у духу западноевропске, маниристичко-барокне уметности,<sup>37</sup> и преузета је са предлошка из илустроване *Библије* Јохана Урлиха Крауса (Johann Ulrich Kraus), која је штампана у Аугзбургу (1694—1777).<sup>38</sup> У Краусовој Библији постоји бакрорезна илустрација *Светије Тројице са арханђелом Михаилом*. Са ове илустрације Христофор Цефаровић је искористио горњи део композиције и укомпоновао је у сопствену. Присуство и познавање ове библије у Карловачкој митрополији илуструју тежње патријарха Арсенија IV Јовановића и просвећених архијереја, какав је био Павле Ненадовић, за отвореним прихватањем утицаја католичке уметности.

Представа Свете Тројице у барокној уметности подразумева приказивање сва три лика: Бога Оца, Бога Логоса и Светог Духа. Православна црква је бранила догму о апсолутној духовности Божјег бића, наглашавана је његова бестелесност, и стога немогућност његовог антропоморфног представљања, па се у уметности византијског културног круга Бог није ни приказивао.<sup>39</sup> Западњачки оријентисани украјински теолози, као што је Стефан Јаворски, међутим, истичу да је Бог Отац начело образа, јер је по свом лику створио Бога Сина, и да у представи *Ведхи денми* треба видети Бога Оца, а не Бога Сина.<sup>40</sup> Током XVII века у украјинској и руској уметности представа Бога Оца у лику старца из визије пророка Данила (а не другог Христовог доласка) постала је распрострањена, а одатле је прихвата и српска барокна уметност. На представи коју је и Цефаровић искористио за бакрорез *Светије Кузман и Дамјан са изгледом манастира Раковца*, наслоњени на куглу земаљску су са десне стране Бог Отац, који у левој руци држи скиптар, а десном благосиља, а са десне стране Бог Син који у руци држи крст, симбол свог страдања. Изнад њих је, у облику голуба, представљено треће лице Свете Тројице Бог Свети Дух. Овде је преузета представа са илустрованог предлошка западњачког порекла чија је схема — представа новозаветне Свете Тројице, где је Бог Отац приказан у лику старца дана *Ведхи денми*, Бог Син у лику Исуса Христа и Бог Дух у облику голуба. Овакво приказивање Свете Тројице у српској барокној уметности илуструје тежње просвећених архијереја (у овом случају архијереја Павла Не-

<sup>36</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 305—317; о анђелима у српској граници писала је Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1972, 283—305.

<sup>37</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 139.

<sup>38</sup> О илустрованим библијама у: М. Јовановић, *Илустроване библије из библиотека у Бечу и Минхену*, Зборник Филозофског факултета X-1, Београд 1968; о наведеном бакрорезу посебно страна 301.

<sup>39</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 295.

<sup>40</sup> *Исто*, 297.

надовића) за прихватањем барокних и позноманиристичких утицаја, који су били неопходан предуслов спровођења реформи.

Испод медаљона са представом Светих Врачева Кузмана и Дамјана представљена је, као својеврсни антипод небеској представи Свете Тројице, панорама манастира Раковац, са црквом, конацима, пашњацима, шумама и пропланцима, у тренутку свечане визитације патријарха Арсенија IV манастиру. Ова савремена *жанр сцена*,<sup>41</sup> дочек патријарха Арсенија IV Јовановића, укључена је у Џефаровићев бакорез вољом ктитора, као његов идејни и политички захтев.<sup>42</sup> Тако је у бакорезу *Свети Кузман и Дамјан* први пут у српској графици приказана композиција историјске аутентичности заједно са сакралном садржином, која је основна тема овог бакореза.<sup>43</sup>

Приказ изгледа манастира Раковац је једна од најранијих представа манастира на Фрушкој гори. Поручилац бакореза, епископ горњокарловачки Павле Ненадовић, боравећи као генерални патријаршијски егзарх у Бечу, у својству изасланика на двору Марије Терезије ради потврђивања *привилегија*, што стоји и у ктиторском запису,<sup>44</sup> упознао је бакорезну графику, њену савремену тематику и реалистичка обележја.<sup>45</sup> Због тога је од бакоресца Христофора Џефаровића тражио да прикаже реални изглед манастира, па је представа манастира Раковац на бакорезу *Свети Кузман и Дамјан* од посебне важности јер је израђена само неколико година после обимних барокних адаптација на овој триконхалној грађевини са краја XV века.<sup>46</sup> Представљен је високи призидани звоник из 1735. године, барокна декоративна капа на кубету. На бакорезу је приказана и капела, која је средином XVIII века срушена, па се сматра да је овде сачуван једини спомен о њеном архитектонском изгледу.<sup>47</sup> Са леве и десне стране бакореза, уз сам руб, распоређено је 12 медаљона са сценама из живота Светих Кузмана и Дамјана. У овим сценама аутор, Христофор Џефаровић, детаљно и наративно описује композиције.

Водећи се идејним решењем наручиоца овог комплексног бакореза, епископа Павла Ненадовића, Христофор Џефаровић је успео да усагласи различите елементе и створи уравнотежено дело. Овако монументалан бакорез био је права реткост, чак и у Бечу, где је отиснут у Месмеровој типографији.<sup>48</sup>

Бакорезна плоча није позната, а постоје два отиска из XVIII века, од којих се један чува у Галерији Матице српске, у Новом Саду, а други у Меморијалном музеју *Христофор Жефаровић и његово доба* у манастиру Бојани у Бачкој.<sup>49</sup>

<sup>41</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 140.

<sup>42</sup> *Истио*.

<sup>43</sup> *Истио*.

<sup>44</sup> Д. Давидов, *Књижевници и приложници српске графике XVIII века*, у Зборник радова: *Српска графика XVIII века*, 20.

<sup>45</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 141.

<sup>46</sup> *Истио*.

<sup>47</sup> *Истио*.

<sup>48</sup> *Истио*.

<sup>49</sup> *Истио*, 262.

Бакрорез *Свети Кузман и Дамјан са изгледом манастира Раковац* који је Христофор Џефаровић изрезао ктиторством и идејним вођством просвећеног епископа Павла Ненадовића, представља илустрацију постепеног продора реформаторских идеја у српску бакрорезну графику.

Христофор Џефаровић је 1743. године, за епископа горњокарловачког Павла Ненадовића урадио и *Синђелију*.<sup>50</sup> Бакрорезна плоча коју је Џефаровић резао није позната, а један графички лист из 1743. године, који је раније припадао музеју Јоце Вујића у Сенти, налази се у Галерији Матице српске у Новом Саду.<sup>51</sup> Калиграфски је исписан текст синђелије у широком декоративном оквиру, а остављена су празна места у тексту за исписивање имена јереја који је рукоположен, места које добија за парохију и простор за исписивање датума, места и потписа архијереја. На средини доњег дела оквира барокни медаљон — картуша за архијерејски печат.<sup>52</sup> Медаљон придржавају два анђела.

Џефаровић је, потом, за патријарха Арсенија IV изрезао у бакру целу књигу *Привилегија*,<sup>53</sup> а 1748. у оквиру својих бакрорезачко-штампарских активности, *Описаније Свјатаџо божјија града Јерусалима* са многобројним илустрацијама јерусалимских светитеља.<sup>54</sup>

Када је 1749. Павле Ненадовић изабран за митрополита карловачког, наставио је сарадњу са Џефаровићем. Већ 1750. године је свом егзарху у Бечу Арсенију Радивојевићу и Христофору Џефаровићу поверио стручну и практичну помоћ око припрема за оснивање штампарије. Пошто су аустријске власти забраниле набављање књига из Русије, буквари и граматике за потребе српске школе штампани су у Римнику, у Влашкој, али митрополити као што су Мојсије Петровић, Вићентије Јовановић и посебно Павле Ненадовић тежили су да добију дозволу за подизање једне чисто српске штампарије.<sup>55</sup> У исто време митрополит Павле Ненадовић је, убрзо по ступању на престо у Сремским Карловцима, кренуо да школе, које су у време патријарха Арсенија IV запуштене, поново уреди и развије.<sup>56</sup> Године 1749. митрополит Ненадовић је отворио Латинску школу у Карловцима<sup>57</sup> у којој су предавали домаћи калуђери и свештеници.<sup>58</sup>

Митрополит Ненадовић је од царског двора у Бечу тражио дозволу да на Фрушкој гори подигне српску штампарију, у којој би биле штампане књиге и

<sup>50</sup> *Истџо*, 263.

<sup>51</sup> *Истџо*.

<sup>52</sup> *Истџо*, 264.

<sup>53</sup> *Истџо*, 111.

<sup>54</sup> *Истџо*, 115.

<sup>55</sup> Р. Грујић, *Покушај оснивања једне српске штампарије у њоловини XVIII века*, у: Српски књижевни гласник, Београд 1910, бр. 227 (XXV-1), 667; Р. Грујић у *Прилози за историју српских штампарија у Угарској у њоловини XVIII века*, Српска краљевска академија, Споменик, XLIX, други разред 42, Београд 1910, 144—152, објавио десет докумената који се тичу договора митрополита Павла Ненадовића око оснивања штампарије у Сремским Карловцима.

<sup>56</sup> Р. Грујић, *Покушај оснивања једне српске штампарије у њоловини XVIII века*, 670.

<sup>57</sup> К. Петровић, *Истџорија Карловачке гимназије*, Нови Сад 1991, 8—9.

<sup>58</sup> Када је 1768. умро митрополит Ненадовић, затворена је и Латинска и све друге више карловачке школе. О томе у: К. Петровић, *н. д.*, 23.

за цркву и за школу.<sup>59</sup> Добио је одговор од Илирске дворске депутације, у којем му је одобрено да штампарију подигне у Осијеку, што се митрополиту није допало, па је поново замолио царицу Марију Терезију да му одобри подизање штампарије у Раковцу или Сремским Карловцима.<sup>60</sup> С обзиром на то да је и тада одговор био неповољан, јер је одређено да штампарија буде у Темишвару, митрополит је енергично реаговао и најзад добио дозволу да штампарију подигне у Карловцима.<sup>61</sup> У обимним припремама, које су одмах отпочеле, учествовали су митрополитов егзарх Арсеније Радивојевић и Христофор Цефаровић, који је, између осталог, требало да нацрта слова за ливење.<sup>62</sup> Нажалост, штампарија није основана, иако се на њој много радило. Да је основана, српске књиге друге половине XVIII века биле би штампане Цефаровићевим словима, са његовим виџетама, иницијалима, и илустрацијама.<sup>63</sup>

Митрополит Павле Ненадовић је 1750. године у једној наруџбини дао да се израде четири култно-утилитарна предмета, аер, прекривач за дискос, плаштаница и антиминос. Било је уобичајено да сваки митрополит изда култно-утилитарне предмете, пре свега свој антиминос, на којем је у пригодном тексту истакнуто његово име. У XVIII веку је зато антиминос сматран видом архијерејског достојанства.<sup>64</sup> С друге стране, освећење и предаја антиминоса цркви има дубок култни смисао, а посебан богослужбени значај има његова употреба у току богослужења. Трeбало би, такође, имати у виду да су поменути предмети били веома скупи, а неопходни. Митрополити су од њихове продаје црквама и манастирима и добро зарађивали.

Христофору Цефаровићу се приписује израда аера, прекривача за дискос и плаштанице, а антиминос је дело непознатог аутора. Иако ни Цефаровићеви радови нису сигнирани, претпоставља се да је он аутор, јер се зна да је 1750. године сарађивао са митрополитом Ненадовићем у вези са оснивањем штампарије, а с обзиром на то да је био јерођакон и аутор картона за црквени вез, били су му добро познати иконографија, облици и димензије појединих културних предмета. Бечким графичарима је то било сасвим страно, па је логично претпоставити да је Цефаровић био ангажован.<sup>65</sup>

*Аер*, или ваздух, покривач за путир, митрополита Павла Ненадовића, Цефаровић је израдио 1750. године, а на њему су изведене две композиције супротно усмерене: *Христос агнец* у путиру, иза којег је крст распећа са траком и словима I.N.C.I., и *Васкрсење Христово*, где Христос излази из отворене гробнице, у левој руци му је барјак са крстом, десном благосиља. Иконографска схема овог аера одговара изгледу везених аера из атинског *Бенаки музеја*, који потичу са почетка XVIII века, а који су урађени у западноевропском

<sup>59</sup> Р. Грујић, *н. д.*, 670.

<sup>60</sup> *Истио*.

<sup>61</sup> *Истио*, 671.

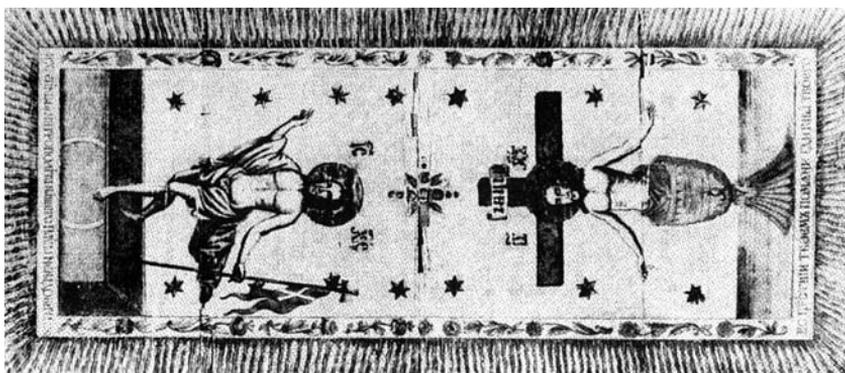
<sup>62</sup> *Истио*.

<sup>63</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 116.

<sup>64</sup> *Истио*, 224.

<sup>65</sup> *Истио*, 143.

иконографском облику,<sup>66</sup> посебно композиција *Васкрсење Христово*. Цефаровић је, највероватније, док је још боравио у Македонији, имао прилику да се упозна са западноевропским иконографским решењима која су продирала у грчку средину.



Христофор Цефаровић, *Аер Павла Ненадовића*, извор илустрације:  
Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*

Бакрорезна плоча са које је аер митрополита Павла Ненадовића отиснут није позната. Позната су три отиска на свили, која се чувају у Музеју СПЦ у Београду, Галерији Матице српске у Новом Саду и Саборној цркви у Сремским Карловцима. На дужим ивицама изведени су цветни украси, а на крајима је ктиторски запис, који почиње испод једне композиције, а завршава се испод друге.

Исте године Христофор Цефаровић је по наруџбини митрополита Ненадовића израдио и *Плашћаницу Павла Ненадовића*. Христово тело (ΙС ΧС) опружено је на одру прекривеном покровом који са обе стране придржава по један анђеоло. У горњем делу композиције, на средини, из одра, јесте крст Христовог распећа, који на горњем краку има развијен свитак са словима ΙΝΧΙ. На доњој страни је ктиторски запис. Бакрорезна плоча није позната, а отисак на свили је на излагању у меморијалном музеју „Христофор Цефаровић и његово доба” у манастиру Бођани.<sup>67</sup>

И *Покривач за дискос Павла Ненадовића* Цефаровић је израдио 1750. године према митрополитовој наруџбини. Једини отисак на свили је изложен у меморијалном музеју „Христофор Цефаровић и његово доба” у манастиру Бођани.<sup>68</sup> На покривачу за дискос представљена је композиција *Нерукојворени лик Христов*: Христова глава на убрису, са ореолом и са словима ΟΩΝ. Лево и десно на убрису су слова ΙС ΧС. У угловима је изведен по један цвет љиљана, а између цветова шестокраке звезде. Унутрашњи оквир покривача за

<sup>66</sup> *Исџо*.

<sup>67</sup> *Исџо*, 273.

<sup>68</sup> *Исџо*, 274.



Христофор Цефаровић, *Плаштаница Павла Ненадовића*,  
извор илустрације: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*

дискос је украшен цветовима, а спољашњи има имитације реса. На доњој страни је запис (исти као на плаштаници).

Део исте наруџбине је и *Антиминс Павла Ненадовића*, рад непознатог аутора.<sup>69</sup> На *Антиминсу митрополијта Ненадовића* изведено је веома сложено композиционо решење. На средини је *Ојлакивање Христово*. Христово тело лежи на плаштаници и изведено је у складу са *Corpus Christi*, глорификацијом евхаристичког Христовог тела, руке су му опружене, око бедара је перизом.<sup>70</sup> Христос има ореол око главе на којем су слова ОΩΝ. Код Христове главе стоји Никодим, а код ногу Јосиф, који придржавају плаштаницу. Крај одра су представљени Марта, Марија Магдалена, Богородица са раширеним рукама, Јован (сви сигнирани у ореолима). Испред одра два анђела придржавају плаштаницу, а још два су представљена иза Богородице и Јована. Иза Богородице, на самој средини композиције, представљен је крст Христовог распећа на чијем горњем краку стоји трака са натписом I.N.Ц.I., а испод њега је трнов венац. На крст су наслоњени копље и трстика са сунђером, а са стране

<sup>69</sup> Штампани антиминоси међу Србима појавили су се крајем XVII века, тачније 1692. године, када је патријарх Арсеније III Чарнојевић, да би се једноставно и брзо обезбедили неопходни богослужбени предмети, наручио штампани антиминос. Али, нису само практичне потребе разлог појаве нових штампаних антиминоса, него и очита потреба да се прихвате нове формулације и да се чврсто традиционално наслеђе освежи новим решењима и новим технологијама. Употреба нове графичке технике, прихватање дотада непознатих и нових идејних схватања, на штампаним антиминосима претходила је преображају који ће нешто касније захватити и сликарство Карловачке митрополије. М. Тимотијевић, *Први српски штампани антиминоси и њихови узорци*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 23, Нови Сад 1987, 40.

<sup>70</sup> *Исто*, 350.



Христофор Цефаровић, *Покривач за дискос Павла Ненадовића*, извор илустрације: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*

су по три главе серафима и по једно упаљено кандило. Око главне композиције приказана су четири медаљона са јеванђелистима. На левој страни композиције, у горњем углу антимиנסа, налази се медаљон са ликом Св. Матеја, са анђелом, а изнад њега је приказ Голготе са три крста. У доњем углу је медаљон са ликом Св. Луке, са биком, а изнад њега Ротонда над Христовим гробом. На десној страни, у горњем делу, јесте приказ панораме Јерусалима, испод које је медаљон са ликом Св. Јована, а испод медаљона *Анастасијас* у виду ограђеног врта и са гробом на чијој страни седи анђеоло. У крајњем доњем углу је медаљон са ликом Св. Марка са лавом.



Непознати аутор, *Антиминос Павла Ненадовића*, извор илустрације: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*

На средини горњег оквира антиминос митрополита Павла Ненадовића је композиција *Нерукоћворени лик Христџов*, на доњој лучној траци је текст. В. Хан је утврдила да је композиција изведена на *Антиминосу Павла Ненадовића* у потпуности преузета са антиминос Ђорђа трапезунтског израђеног за Јерусалимску патријаршију 1733. године у Бечу.<sup>71</sup>

Након Цефаровићеве смрти, 1753. године, митрополит Павле Ненадовић је успео да у Захарији Орфелину, магистру Словенске школе у Новом Саду, пронађе доброг цртача, који би могао да савлада бакрорезну технику.<sup>72</sup> Први рад Захарија Орфелина по наруџбини митрополита Павла Ненадовића била је митрополијска грамата за новог бачког епископа, па је Орфелин 1757. године саставио, калиграфски исписао и цртаним орнаментима украсио књижицу *Поздрав Мојсеју Пућнику*<sup>73</sup> и потписао се на њој: „Захарије Орфелин, архиепископо-митрополијско илиричешки канцелист”.<sup>74</sup> Исте године када је примљен за Ненадовићевог канцелисту, 1757, у Карловцима је почела са радом Орфелинова „бакерна типографија”.<sup>75</sup>

Митрополит Павле Ненадовић је сигурно био веома задовољан што је у Захарији Орфелину пронашао вредног канцелисту, који је поред редовног чиновничког посла умео да изради грамате и синђелије изузетне уметничке вредности. Највероватније је Орфелин добио граверски и штампарски прибор залагањем митрополита, па је тако Ненадовић Орфелину био прави мецена. Међутим, без обзира на то што је митрополит Павле Ненадовић био задовољан што његов канцелиста израђује раскошне дипломе и повеље које личе на царске, Захарија Орфелин је за митрополита био канцелиста који се бави бакрорезом, а не бакрорезац који обавља и чиновничке дужности.<sup>76</sup>

Када је у јесен 1757. године митрополит Павле Ненадовић кренуо на дуге путовање повео је и Орфелина.<sup>77</sup> Ово путовање, а пре свега боравак у Бечу и Темишвару, било је вишеструко значајно. Омогућили су и митрополиту Ненадовићу и Захарији Орфелину да у складу са својим интересовањима и потребама сретну важне личности тога доба, да остваре личне контакте и да се упознају са савременим токовима у уметности и култури.

<sup>71</sup> В. Хан, *Значај њалестинских еулођија и лићурђијских ѡредмета за новију умјешност код Срба*, Зборник МПУ, Београд 1961, 54—57.

<sup>72</sup> Овај уметник многих талената и интересовања (био је и књижевник, научник, издавач), рођен је 1726. године у Вуковару, одакле прелази у Нови Сад за учитеља. Орфелиново поетско и уметничко дело *Маловажное ѡривејештвије*, које показује да влада и калиграфијом и цртањем, доживело је велик успех и било је повод за уметников прелазак у Сремске Карловце, у митрополијски двор. Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 159—161.

<sup>73</sup> Д. Давидов, *Кћићори и ѡрложници српске графика XVIII века*, у Зборник радова: Српска графика XVIII века, Београд 1986, 20.

<sup>74</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 162.

<sup>75</sup> Д. Давидов, *Кћићори и ѡрложници српске графика XVIII века*, 20.

<sup>76</sup> *Истџо*.

<sup>77</sup> Најпре су свратили у Хопово, где је Орфелин, претпоставља се, упознао манастирског ђака Димитрија Обрадовића, па су преко Даља и задржавања на митрополијском имању отпутовали у Беч. У престоници Хабзбуршке монархије су боравили неколико месеци, одакле су преко Новог Сада отишли у Темишвар, а тек почетком 1758. године вратили су се у Сремске Карловце. Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 163.

Након повратка у Карловце 1758. године Орфелин је изрезао у бакру митрополитову окупачицу епископима, игуманима, калуђерима и свештеницима, потписану на насловној страни („на тип подал Захарија Орфелин...”).<sup>78</sup> Књижица *Крајкоје о Богойодобајущем шјелу и крви Христивој ѿклонениј и врмени шого насѡавленије*, на задњој страни, уз датум потврде Павла Ненадовића, има митрополијски грб са чије обе стране су представе по једног анђе-ла. Ово дело, знатне уметничке вредности, говори у прилог тези да је Орфелин за време својих путовања у Будим и Беч, научио да реже у бакру.

КРАТКОЕ  
 ѿ Бѣгоподсѡајущемъ Чѣлаѣ и  
 КЛОБИ ХРѢТОВОИ ПОКЛОНИИ и  
 врмени ЧОГО  
**НАСТАВЛЕНІЕ,**  
 въ  
 СТѢИШЕМЪ АРХІ-ЕПІКОПО-МИТРОПОЛІТ-  
 СКОМЪ, въ Карловцѣ 1757. г. да  
 торжествованкомъ  
 СѢНОДѢ  
**СОУВѢЩАННОЕ,**  
 и ѿ имени ихъ Превосходительства пав-  
 лославеннаго ХРѢТІНОМЪ  
 ИЗДАНО  
 БОЖЕНЫ КИИДО СІЕ ДУШПОЛЕЗНОЕ  
 Наставленіе ради частаго прочтѡніа и  
 памятнаго ихъ ичѣніа при рѣкаѣ  
 имѣла, въ единѣ се рѣчнѣю Книжи-  
 цѣ поставилъ, и Бѣгослованіе  
 ихъ Превосходительства  
 на типъ подалъ  
**Захаріа Орфелінъ**  
 Архіепіко-Митрополітскій ілір:  
 Канцелістчъ.

ПАВЕЛЪ НЕНАДОВИЧЪ.  
 с.р.



Захарија Орфелин, *Крајкоје о Богойодобајущем шјелу и крви Христивој ѿклонениј и врмени шого насѡавленије*, извор илустрације: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*

Исте године Орфелин је резао *Оршодокс омолођију*, књигу, извод из катихизиса кијевског митрополита Петра Могиле у којем се налази Орфелинова песма — панегирик мецени митрополиту Павлу Ненадовићу. У овој књижици налази се и Орфелинов бакрорез *Света Тројица*, који је уметник изрезао према истоименој гравири у кијевском катихизису.<sup>79</sup> И на овом раду му је било дозвољено да се потпише само као канцелиста.<sup>80</sup> За разлику од књижице

<sup>78</sup> Исто.

<sup>79</sup> Исто.

<sup>80</sup> Д. Давидов, *Кшишори и приложници српске графике XVIII века*, 21.

# Оρθοδοξος. Ομολογια

Сирѣчь:

**ПРАВОСЛАВНОЕ ИСПОВѢДАНІЕ**

Католическіа и апостолска Црква восточна.

Три бгословенна добродѣтели,

**ВѢРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ.**

Перваа часть ш ВѢРѢ, разделяющи  
въ бѣ. члны вѣры, шесть свѣннаго

сѣмьола,

Вторая часть ш НАДЕЖДИ, в гдскіа  
гласъ, и ф. Вѣрность свѣннаго

сѣмьа.

Третья часть ш ЛЮБВИ, въ 1. запо  
вѣди, и въ прочаа иуждана свѣннаго

писанія. Келхачи и новаш

к памятному изъ учению

Свѣтеникъмъ, Діаконикъмъ, Иеромонахъмъ,  
Монахъмъ, и всемъ причту Црковному, а при спъ

бчашенна тобаста, и всемъ хртіанскимъ.

Православнымъ Архіепікопъ и Митрополітомъ

Славеносербскимъ, и Обоиухъ Цесаро-Каласкскихъ

Величествомъ ТАЙНЫМЪ СОВѢТНИКОМЪ, и хъ

вѣцеленцею, Гдѣномъ, Г.

**ПАВЛОМЪ НЕНАДОВИЧЕ**

устроиса

1754.

На Тѣпъ же подаль Захарія Орфелинъ

Архіепікопо митрополітскій Іл. Канцелистъ

1758.



Захарија Орфелин, *Орѣодокс омолоѣија*, извор илустрације: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*

Крајкоје о Бодойодобајушем тјелу и крви Христивој поклонениј и времени шо-до наставленије, коју је митрополит поклањао, *Орѣодокс омолоѣију* је продавао након штампања, па је тако на изванстан начин зарађивао.

Међутим, када је августа 1758. године завршио бакорез *Свѣта Тројица са архисѣраишѣом Михаилом*, опет по наруѣбини митрополита Павла Ненадовића, Орфелин није ставио свој потпис.<sup>81</sup> Ова иконографски сложена, а цртачко-граверски успела композиција преузета је са предлошка који је идентификован.<sup>82</sup> Орфелин се испомагао гравирама узетим из првог издања дела Johann-a Ulrich-a Kraussen-a: *Biblisches Engel- und Kunst-Werk* (Augsburg 1694).<sup>83</sup>

У централном делу бакореза изведене су две композиције: *Свѣта Тројица*, у горњем, и *Свѣти арханђел Михаило*, у доњем делу. Света Тројица: Бог

<sup>81</sup> Исто.

<sup>82</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 190; управо иконографска сложеност и изузетна успелост композиције навела је Дејана Медаковића на помисао да се Орфелин служио предлошком; порекло иконографског решења утврдила је Радмила Михаиловић у: *Представе анђела у српској графици XVIII века*, Зборник ЛУМС 8, Нови Сад 1972, 287–305.

<sup>83</sup> Р. Михаиловић, *н. д.*, 294.

Отац, Исус Христос и Свети Дух, представљени су на Земаљској кугли коју придржавају анђели. Бог Отац у левој руци држи скиптар, а десном благосиља. Десно од Бога Оца је Бог Син — Исус Христос са крстом, симболом свог мученичког страдања, а изнад њих је голуб Светог Духа.

На доњој композицији је Свети арханђел Михаило представљен како стоји на облаку, са мачем у десној руци и уздигнутом левом руком, а око њега су анђели. Арханђел Михаило је на Орфелиновој гравири истакнут у средини, као војсковођа небеских сила, који води духовни рат, а уз њега су арханђели Гаврило и Рафаил. У другом плану су слабо видљива двојица арханђела, од којих онај са десне стране, Урило, божји плам, држи исукан мач.<sup>84</sup>

На бочним странама бакрореза изведено је 12 композиција, призора из Светог писма са анђеоским учешћем.<sup>85</sup> Избор композиција на рубовима има улогу повезивања теолошког програма и потреба наручилаца, који рефлектују свој став преко библијских личности којима је указана милост.<sup>86</sup> Бакрорезна плоча је власништво Музеја СПЦ у Београду, а отисци из XVIII века нису пронађени. Нови отисци потичу из 1960. године.<sup>87</sup>

Орфелинова одлука да бакрорез *Свети Тројица са архистратијом Михаилом* не потпише могла би се протумачити као својеврсни протест бакроресца којем ктитор не дозвољава да стави праву сигнатуру.<sup>88</sup> Иако је митрополиту Ненадовићу овај вид протеста вероватно промакао, и иако се ништа није променило, јасно је да је Орфелин почео да сагледава и наличје службовања код ауторитативног митрополита, који је захтевао апсолутну покорност.<sup>89</sup>

Митрополит Павле Ненадовић је у 1758. години наручио и један бакрорез код странца, Јакова Шмуцера, школованог графичара и доброг цртача.<sup>90</sup> У питању је бакрорез *Свети Ана са Богородицом* (испод грба Карловачке митрополије сигнатура: Jacob Schmutzer. fc. Viennae), за манастир Света Ана. Претпоставља се да је у питању бакрорез *Пришествије Богородице* који се спомиње у једном од писама митрополита Павла Ненадовића упућених из Сремских Карловаца протосинђелу Пахомију у Беч, у којима налаже да се код Јакоба Шмуцера наручи *Манастир Лейавина* и *Пришествије Богородице*, а код Томе Месмера *Манастир Сјуденица* и *Манастир Свети Ана*.<sup>91</sup>

Овај бакрорез доноси композициона и иконографска решења која су већ позната у српској графици.<sup>92</sup> На средини композиције представљена је Света Ана како придржава малу Богородицу, која стоји на столу. Богородица се де-

<sup>84</sup> *Истио*, 295.

<sup>85</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 297.

<sup>86</sup> Р. Михаиловић, *н. д.*, 297.

<sup>87</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 297.

<sup>88</sup> Д. Давидов, *Књишори и приложници српске графике XVIII века*, 21.

<sup>89</sup> *Истио*, 20.

<sup>90</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 227.

<sup>91</sup> *Истио*, 216; о томе више у: М. Костић, *Српски бакрорези XVIII века*, Летопис Матице српске 304/2, Нови Сад 1925, 153.

<sup>92</sup> *Истио*.

сном руком држи за мофорион Св. Ане, а у левој држи струк ружа. Изнад централне композиције у издуженој барокној картуши представљено је *Крунисање Богородице*, а на бочним странама, у шест барокних медаљона, изведене су сцене из живота Св. Јоакима и Ане. Крунисање Богородице, композиција која истиче Богородичин небески статус и она се слави као краљица неба, представља једну од нових барокних тема.<sup>93</sup> У тесној је вези са *Immaculata Conceptio*, јер представља доказ о изузећу Богородице из прародитељског греха.

Међутим, изглед манастира Св. Ане код Великих Бастаја, који је представљен испод централне композиције, грб Карловачке митрополије и племићки грб породице Ненадовић, које Јаков Шмуцер није могао да нацрта јер му нису познати, упућују да их је по налогу митрополита Ненадовића вероватно извео његов канцелиста Захарија Орфелин, који је исписао и називе и ктиторски запис смештен испод централне композиције.<sup>94</sup>

Као што је већ речено, бакрорез *Свети Ана са Богородицом* наручен је за манастир Свете Ане, тако да је митрополит Ненадовић, поклонивши отиске манастиру, поступио као прави заштитник и дародавац. У случајевима када манастир добија приходе од продаје бакрореза, а не митрополит који је направио и финансирао поручбину, митрополит Ненадовић функционише као побожни појединац који себи или својим ближњима обезбеђује вечни помен и покој душе.

Године 1759. године, уз пуно разумевање митрополита Павла Ненадовића, Захарија Орфелин је у Сремским Карловцима издао своју *Калиграфују*, са 36 табли, у жељи да млађе краснописце оспособи калиграфској вештини.<sup>95</sup> Орфелинова *Новаја и основашелнаја славно-сербска калиграфуја* је донела ћирилична слова, предлошке за латинична слова и грчки алфавет. Најзначајнији лист ове књиге је титуларни лист митрополиту Ненадовићу, са изузетним калиграфским текстом који, поред већ познатих облика слова из књижице *Маловажноје љивејстџивје*, доноси и нове.<sup>96</sup> Занимљива су два ћирилична слова „П”, која су састављена, у првом случају, у речи „Превасходитемнејшему”, од два анђела која држе архијерејску митру између себе, а изнад глава им је трака са натписом на старословенском језику, а у другом у речи „православному”, од мушког и женског лика, који између себе држе венац, а изнад глава им је, такође, трака, али са натписом на латинском *CORONA NOBILITATIS*. На титуларном листу истиче се склоност ка декоративним облицима рококоа.<sup>97</sup>

Први или насловни лист *Калиграфује* није пагиниран, а има декоративни барокни оквир. У средини насловног листа налази се медаљон са насловом књиге, а по рубу медаљона је наслов на немачком.<sup>98</sup> У малом медаљону пред-

<sup>93</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 348.

<sup>94</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 227.

<sup>95</sup> *Исџо*, 213.

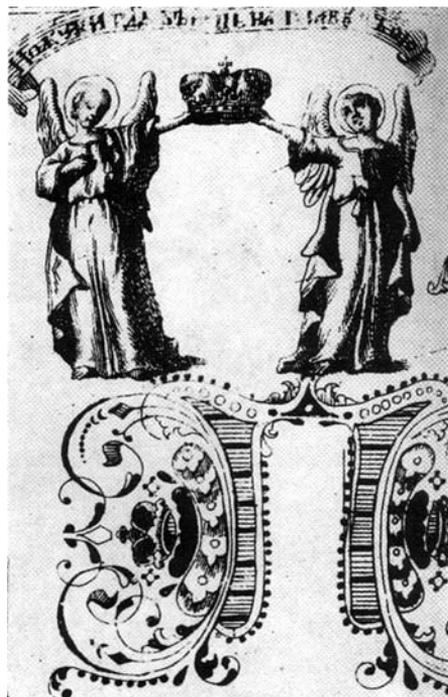
<sup>96</sup> *Исџо*.

<sup>97</sup> *Исџо*; о рококоу у српској графици: П. Васић, *Рококо у српској графици XVIII века*, у Зборник радова: Српска графика XVIII века, 151—154.

<sup>98</sup> *Исџо*, 311.



Захарија Орфелин, *Калиџрафија*,  
извор илустрације: Д. Давидов,  
*Српска гравика XVIII века*



Захарија Орфелин, *Калиџрафија*,  
извор илустрације: Д. Давидов,  
*Српска гравика XVIII века*

стављен је троугласти ореол са три пламена, што представља стилизовани приказ *Свете Тројице*. На средини оквира, у доњем делу, јесте медаљон са симболима: *Вера*, *Љубав* и *Нада*, и Сунце и Месец, као и иницијали „З” „О”.<sup>99</sup> На 3, 4. и 5. листу је посвета, а затим следи 31 табла, међу којима недостаје 22.

Митрополит Павле Ненадовић је несумњиво био задовољан, али је и овог пута Орфелину условио да се потпише као митрополијски канцелиста. Осим тог потписа Орфелин је на крају посвете Ненадовићу ставио још један потпис у којем каже: „Вашеја Екселенцији Покорњејшиј и вседолжњејшиј слуга Захарија Орфелин”.<sup>100</sup>

Захарија Орфелин је 1759. године урадио и две синђелије. *Синђелија Павла Ненадовића*, чији је ктитор митрополит, није сачувана,<sup>101</sup> а *Синђелија епископа Вићентија Јовановића Видака* значајна је због компромисног решења проблема око ауторског права на сигнатуру, који је Орфелина заокупљао.

<sup>99</sup> Исто.

<sup>100</sup> Д. Давидов, *Књиштори и приложници српске гравике XVIII века*, у Зборник радова: Српска графика XVIII века, 21.

<sup>101</sup> Подаци о овој синђелији познати су из литературе: Д. Руварац, *Старе синђелије*, Споменик СКА IV, Београд 1922, 42–43; Т. Остојић, *Захарије Орфелин и рад му*, Београд 1923, 80.

Смислио је описну фразу: „З. Орфелин, А. М. И. канцелист (Сербин) вирезал и в типографији својеј бакарњеј печатал, в Карловце Сирмијском 1759”.<sup>102</sup>

До преокрета у каријери Захарије Орфелина и раскида сарадње са митрополитом Ненадовићем долази након Орфелиновог објављивања књижице *Горесниј ѿлач славнија иногда Србији*,<sup>103</sup> песме на рускословенском језику. Године 1761. изашла је у Венецији, у штампарији Димитрија Теодосија. У песми Орфелин жали над трагичном судбином Срба, и у прошлости, али и у садашњости, када су „потпали под вероломно туђинско господарство, и што они који би требало да буду одбрана народних интереса, његове црквене старешине, иду на руку туђину”.<sup>104</sup>

Орфелинове песме су протумачене као пуне алузија на црквене великодостојнике, па тако и на митрополита Ненадовића. Орфелин је сигурно без митрополитовог знања штампао песму изразите политичке, антиаустријске садржине, у којој осуђује и црквене великодостојнике.<sup>105</sup> Због оваквог иступа Захарија Орфелин је „дискретно уклоњен” из Сремских Карловаца.<sup>106</sup>

\* \* \*

Митрополит Ненадовић је био велики приложник бакрореза, било да су у питању самостални листови или читаве књиге. Захваљујући великом броју наруџбина могуће је, на примеру бакрореза, уочити разноликост намена и сврху поручених графичких радова, а кроз структуру наруџбина наслутити побуде митрополита. Познато је да је митрополит Ненадовић био веома образован, мудар и способан човек, тако да је умео на прави начин да делује као поручилац али и да истовремено води рачуна о сопственом интересу, било да је духовни или материјални. Када наручује бакрорезе као што су на пример *Свети Кузман и Дамјан са изгледом манастира Раковца*, *Света Тројица са архистраишом Михаилом* или *Богородица са Светом Аном*, он све отиске поклања манастиру, тако да манастир од тога има и материјалну корист, а митрополит се препоручује као верник чинећи добро дело. С друге стране, када наручује култно-утилитарне предмете, које касније продаје црквама, митрополит Ненадовић, попут, како би се то савременим језиком рекло, успешног менаџера, добро зарађује. Може се рећи да митрополит функционише на два нивоа: као побожни човек који брине о добробити црква и манастира, али и као рационалан световни човек који уме да оствари политичку и материјалну корист.

Бакрорезни радови које су графичари попут Христофора Џефаровића, Томаса Месмера, Захарије Орфелина, Јакова Шмуцера и других резали под

<sup>102</sup> Д. Давидов, *н. д.*, 21.

<sup>103</sup> Сматрало се да је исте године објављена ова песма на српском језику под насловом *Плач Србији*.

<sup>104</sup> Ј. Скерлић, *Српска књижевност XVIII века*, Београд 1923, 197.

<sup>105</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 167.

<sup>106</sup> Д. Давидов, *Књијори и ѿриложници српске графике XVIII века*, 21.

идејним и финансијским вођством митрополита Ненадовића показују постепени продор елемената барока и рококоа у српску бакрорезну графику. Несумњиво је да је митрополит Ненадовић, путујући у Беч и Будимпешту, имао прилике да се упозна са савременим токовима у уметности, те је, подржавајући и помажући преображај српског друштва у Монархији и српске уметности, у својим наруџбинама захтевао визуелизацију сопствених политичких стремљења.

Отвореност митрополита Павла Ненадовића за утицаје католичке уметности огледа се у два основна сегмента. С једне стране он одобрава испомагање уметника илустрованим Библијама (као што је нпр. Краусенова) које су биле најпопуларнији приручници, за израду бакрореза и извор нових иконографских решења. С друге стране, повремено ангажује и бечке бакроресце, као што су Томас Месмер и Јаков Шмуцер, на изради православних бакрорезних икона, нарочито после званичне забране увоза руских икона.

Митрополит Ненадовић је узимао активно учешће у осмишљавању цртежа и записа на графичким листовима, јер је боравећи у Бечу имао прилике да упозна бакрорезну графику, њену савремену тематику и обележја. Остали су забележени и његов огроман труд и рад на оснивању српске штампарије.

Проблем односа уметник-наручилац, тј. проблем барокног патронажног механизма и поделе улога и заслуга у њему, најбоље илуструје однос митрополита Ненадовића и његовог канцелисте Захарије Орфелина. Иако несумњиво талентован уметник, Орфелин није имао дозволу да радове које је извео потписује, осим као митрополитов канцелиста, јер је митрополит сматрао да је он, као идејни творац и финансијер, једини прави аутор дела. Због таквих ставова и митрополитових захтева за апсолутном покорношћу, сарадња ове двојице, несумњиво талентованих али и сујетних људи, прекинута је.

## СЛИКАРСТВО

Као и остали сегменти српског друштва на крају XVII и на почетку XVIII века, и српско сликарство је било захваћено сложеним преображајем, који је био неопходан услов опстанка у новој средини, у којој су се Срби нашли након две велике сеобе. Као што је већ речено, сликарство се, због специфичних одлика, најдуже опирало прихватању промена. На формирање српског барокног сликарства утицали су многобројни фактори, а један од најзначајнијих је постојање изузетне везе између сликара и наручилаца, постојање патронажног механизма. Како су наручиоци били, готово искључиво, из редова високе црквене јерархије, спонтани развој српског барокног сликарства је био готово немогућ, јер су карловачки митрополити тежили да српску барокну уметност спутају оквирима религиозне уметности и ставе је у службу реформи.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 29.

Сликари напуштају старе каноне и прихватају нове норме у сликарству, па је висока црквена јерархија, која је спроводила верске реформе и контролисала њихово спровођење, преузела на себе улогу својеврсног духовног вођства сликара и контролу њиховог рада.<sup>108</sup>

Римски и италијански барок, преко средњоевропских католичких земаља, као што је Пољска, продире у Украјину и Русију, где се формира, захваљујући неким подударностима, модел барокног сликарства православног словенског света.<sup>109</sup> Кијев, водећи духовни центар целокупног словенског православног света, био је и за српску цркву у Хабзбуршкој монархији највећи ауторитет. Ово „словенизирано” барокно сликарство произлазило је из средњовековног наслеђа. Због тога је нужно сагледати његову богослужбену намену и догматско тумачење<sup>110</sup> јер црквено барокно сликарство и изговорена проповедничка реч чине нераздвојиву синтезу.

У зидног сликарству Карловачке митрополије после живописања манастира Крушедол постепено се напушта осликавање свих зидова храма.<sup>111</sup> Смањује се и ограничава број слика, а њихова величина расте и углавном су постављане изоловано, уоквирене барокним картушем.<sup>112</sup> Сликаство храма манастира Крушедол, које су извеле радионице сликара Јова Василијевича и Стефана Тенецког, представља врхунац прилагођавања барокних схватања простору православног храма.<sup>113</sup> Нови програми су имали основу у реформисаном схоластичком богословљу, које је долазило из Кијева, са његове Духовне академије.<sup>114</sup>

Црква манастира Крушедол је у петој деценији XVIII века доживела многе архитектонске измене, поново јој је сазирана олтарска апсида, проширени су прозорски отвори, подигнут је нов трем, подигнут је звоник испред западног улаза, па је храм добио нов барокизирани изглед.<sup>115</sup> После архитектонских поправки започети су поправка иконостаса и осликавање зидова храма. Крушедол је био некадашње митрополијско средиште и најзначајнији фрушкогорски манастир,<sup>116</sup> па је, највероватније, митрополит Павле Ненадовић био у великој мери ангажован на овом пројекту.

Осликавање зидова припрате храма крушедолског манастира поверено је 1750. године Јову Василијевичу,<sup>117</sup> украјинском сликару, тада најугледнијем

<sup>108</sup> *Истио*, 30.

<sup>109</sup> *Истио*, 156.

<sup>110</sup> *Истио*, 44.

<sup>111</sup> *Истио*, 47.

<sup>112</sup> *Истио*.

<sup>113</sup> *Истио*.

<sup>114</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења XXVI, Београд 1994, 63.

<sup>115</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења XIX, Београд 1987, 109.

<sup>116</sup> *Истио*, 113.

<sup>117</sup> Јов Василијевич је у Карловачку митрополију дошао највероватније на позив јеромонаха Дионизија Јовановића, који се школовао у Кијеву. Украјински сликар Јов Василијевич је у Карло-

сликару у Карловачкој митрополији, који је познавао идејне програме митрополије, као и језик ангажованих барокних алегорија са којима се сусретао током свог школовања.<sup>118</sup> Припрата цркве крушедолског манастира живописана је захваљујући прилогу Новосађанина Рацка Јовановића,<sup>119</sup> али је творац сложеног теолошког програма, по свему судећи, био карловачки митрополит Павле Ненадовић.<sup>120</sup>

Јов Василијевич је имао многобројне помоћнике током рада на припрати, међу којима је најзначајнији Василије Остојић. Извесна конзервативност у одабиру програма, коју носи сликарство припрате у односу на наос и олтарски простор, вероватно је последица жеље наручиоца да нови живопис буде тематски и програмски сличан старом живопису из XVI века, који је Василијевич директно пресликавао.<sup>121</sup> Основна идеја живописа, исказана у доњим деловима зидова, била је истицање култа сремских деспота Бранковића, и Крушедола као маузолеја последњих српских деспота.<sup>122</sup> Друга идеја је било истицање маријанских тема у горњим регистрима зидова јер је крушедолски храм био посвећен Богородичином празнику — Благовестима. Основни концепт зидног сликарства, чији је творац митрополит Ненадовић, а реализатор Јов Василијевич, заправо је глорификација Карловачке митрополије над којом бди Богородичина заштита.<sup>123</sup>



Јов Василијевич, *Поворка Срба светитеља*, припрата Крушедола, извор илустрације: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења XIX

У првој зони зидног сликарства крушедолске припрате представљене су стојеће фигуре српских светитеља, владара, архијереја, међу којима су насликани и Свети Константин и Јелена, на западном зиду, како би била истакнута веза Константина Великог са лозом Немањића.<sup>124</sup> Начин на који су представљени ликови владара, односно њихова идеализација позната још из *Стематнографије*, одраз је тежње да се истакне опште а не индивидуално, односно иде-

вачку митрополију донео нова сликарска схватања као што је златна позадина са крупним флоралним орнаментом, инкарнат сликан ружичастим тоновима. Патријарх Арсеније IV га је позвао у Карловце за придворног сликара, а у његовој сликарској радионици су формиран готово сви српски барокни сликари. Патријарх је 1743. издао циркулар којим је украјинско сликарство прихваћено као званично сликарство Карловачке митрополије. О Василијевичу: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 75—79.

<sup>118</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 112.

<sup>119</sup> *Исто*, 109.

<sup>120</sup> *Исто*, 113.

<sup>121</sup> *Исто*, 110.

<sup>122</sup> *Исто*.

<sup>123</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 78.

<sup>124</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 115.

ја континуитета српске државе, коју наставља Карловачка митрополија након смрти сремских деспота Бранковића.

И распоред насликаних ликова је занимљив и представља одраз јасне идеје творца програма сликарства крушедолске припрате. Наиме, представљени ликови нису поређани у хронолошком низу, него су наглашаване паралеле између култа Немањића и култа деспота Бранковића.

У најнижој зони источног зида припрате, уз ликове Христа и Богородице, приказани су ликови двојице српских архиепископа: Светог Саве, оснивача српске аутокефалне цркве, из рода Немањића, и Светог Максима, оснивача манастира Крушедол, из рода Бранковића. На северном зиду, поред владике Максима, Јов Василијевич слика остале чланове његове породице: деспота Стефана, деспота Јована и преподобну матер Ангелину. Они су насликани у првој зони живописа како би било истакнуто да су наследници ранијих српских династија, а то још више истиче сцена *Каменовања Светио̄ Стефана*, насликана изнад њих у другој зони, јер се Свети Стефан у Лонгиновом *Акаџи-стиу светиом њрвомученику Стефану* призива као заштитник српских владара и српске државе.<sup>125</sup> Приказивање мартријума Светог Стефана у програмима Карловачке митрополије има универзалну идеју жртвовања за веру. Уз сцену каменовања, у другој зони је представљена и композиција *Пуџ у Дамаск*, која илуструје преобраћање Савла, прогонитеља хришћана, у Павла, најуспешнијег пропагатора хришћанства међу апостолима.<sup>126</sup> Фигура Исуса Христа у светлосној мандорли представља метафору Бога као светиљке која разум води путем спасења, а видљива је само духовним очима. У тренутку преобраћања апостол Павле је лишен телесног вида, а и деспот Стефан Бранковић лишен је телесног вида, те је ту међу њима двојицом успостављена паралела. Међутим, иако постоји овако директна повезаност између појединих ликова из најниже зоне живописа, са светитељима из друге зоне, и композиција *Пуџ у Дамаск*, као и композиција *Каменовање Светио̄ Стефана*, има универзалније значење. Она је укључена у живопис крушедолске припрате као алегорија мудрости као врлине свих српских владара и архијереја представљених у првој зони.<sup>127</sup>

На западном зиду припрате, представљени су Свети Константин и Јелена, а поред њих, до улаза, архистратиг Михаило са мачем и штитом у рукама. У другој зони су *Кажњавање Ананија*, *Ослобођење айосџола Петра из џамнице* и *Беџ айосџола Павла из Дамаска*. Ове сцене представљају алузију на утамничење грофа Ђорђа Бранковића, деспота Илирика, који је умро у изгнанству и чије је тело потом донето у манастир Крушедол.<sup>128</sup> Поред овакве директне паралеле, ове сцене, као и остале сцене друге зоне живописа, треба посматрати као амблематске алегорезе врлина.<sup>129</sup>

<sup>125</sup> *Истио*, 116.

<sup>126</sup> *Истио*, 118.

<sup>127</sup> *Истио*, 119.

<sup>128</sup> *Истио*.

<sup>129</sup> *Истио*.

Занимљиво би било подвући и подударност имена митрополита Ненадовића и имена апостола Павла, те би се алузивна глорификација митрополита могла потражити у композицијама из живота апостола Петра и Павла.<sup>130</sup> На јужном зиду припрате, у зони стојећих фигура, приказани су владари и светитељи из дома Немањиног, а изнад њих у другој зони *Покољ вишлејемске деце* и *Бекство у Еџијат*. *Покољ вишлејемске деце*, као и *Каменовање Светој Сшефана*, представља алегорију жртвовања за веру. *Бекство у Еџијат* илуструје победу хришћанства кроз жртве невиних.<sup>131</sup>

На источном зиду припрате, у другој зони, изнад Светог Саве и Светог Максима, насликане су сцене које повезују прву зону живописа са трећом зоном, посвећеном Богородици, заштитници крушедолског храма. На средини зида приказане су *Благовести*, празник којем је храм посвећен, а чији је доњи део уништен накнадним проширивањем улаза у наос.<sup>132</sup> Ова композиција, уоквирена барокним картушем, симбол је Христовог отелотворења и тематски повезује маријанске теме припрате са христолошким темама наоса.

Бочно од *Благовести* приказане су сцене *Богородичиног њокрова* и илустрација тринаестог, последњег, кондака Богородичиног Акатиста, који је издвојен у односу на остале приказане на своду припрате. Илустрација тринаестог кондака приказана је изнад архиепископа Максима, уз којег су приказани и остали деспоти Бранковићи, те се претпоставља да се ова сцена везује управо за њих.<sup>133</sup> Богородица са малим Христом седи на облаку, у складу са барокном сценографијом, а испод њих су клечеће фигуре владара и архијереја, у којима треба видети свете деспоте Бранковиће, који се моле Богородици за спас у име манастира и Карловачке митрополије. Идејни творац програма, по свему судећи митрополит Павле Ненадовић, желео је да сликар Јов Василијевич, добар познавалац украјинске полемичке реторике, тему реинтерпретира у савремену барокну алегорију.<sup>134</sup>

*Богородичин њокров*, композиција која представља пандан илустрацији тринаестог кондака, приказана је такође на источном зиду, али изнад Светог Саве. Ова популарна представа исказивала је идеју Богородичине заштите, а у Карловачку митрополију доспела је из Украјине, где је прихваћена у XVII веку, када настаје спој западне и источне варијанте; у доњем делу је Роман мелод и две групе фигура, а у горњем делу је западњачка варијанта са Богородицом која стоји на облацима и распростире плашт.<sup>135</sup> Ова композиција, иако илуструје догађај везан за Цариград, није негована у византијском културном кругу, него је формирана у средњовековној руској уметности.<sup>136</sup>

<sup>130</sup> *Исто*, 120.

<sup>131</sup> *Исто*.

<sup>132</sup> *Исто*.

<sup>133</sup> *Исто*, 122.

<sup>134</sup> *Исто*.

<sup>135</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 354—356.

<sup>136</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у њријатини манастира Крушедола*, 122.

Међутим, тема Богородичиног покроба може се, пре свега, ангажовано тумачити. Она се тумачи као савремена барокна алегорија,<sup>137</sup> а идеја маријанске заштите ставља се у службу актуелне политичке потребе цркве и државе. Управо овакве алегоријске интенције има композиција *Богородичин њокров* у припрати крушедолског манастира. Богородица је приказана како стоји на облаку, симболу божанског присуства, окружена анђелима, а преко руку држи покров. У доњем регистру композиције представљен је Роман мелод на средини, а са стране су две групе личности. С обзиром на то да је сцена у Карловачку митрополију дошла из Украјине, где је била увучена у актуелне пропагандне програме, па се Лав Мудри и његова супруга приказују као Петар Велики и Катарина Прва, а ученик Андреја Јуродивог, Епифанија, који је по традицији постао цариградски патријарх, као кијевски митрополит, највероватније у интерпретацији композиције Богородичиног покроба у припрати крушедолског манастира лик Епифаније треба тумачити као глорификаторску алегорезу карловачких митрополита.<sup>138</sup> Епифанија је приказан са ореолом око главе, тако да представу не треба тумачити као алузију на митрополита Ненадовића, него на патријарха Арсенија III Чарнојевића, „о чијој се светости расправљало на Хоповском сабору, када су његове мошти, сахрањене у Крушедолу, биле омивене”.<sup>139</sup>

У највишој зони западног зида припрате Јов Василијевич је насликао композицију *Ваведене Богородице*, а на источном *Усијење Богородице*. На своду је приказано *Богородичино рођење* и *Immaculata Conceptio*, Безгрешно зачеће.<sup>140</sup>

Идеја о безгрешном зачећу Богородице је стара, према мишљењу неких истраживача настала у Источном римском царству у првим вековима хришћанства, а наслућује се и у *Пројојеванђељу Јаковљевом*, где се сусрет Јоакима и Ане код Златних врата тумачи као потврда овог става.<sup>141</sup> Протестантизам се супротстављао учењу о Богородичиној безгрешности и заштитничкој улози, сматрајући да је једино Христос био посредник између Бога и људи.<sup>142</sup> У првом издању катихизиса Петра Могиле спомиње се учење о Богородичином безгрешном зачећу, а ово учење прихватају и други представници украјинског схоластичког богословља. Претпоставља се да учење из Украјине у Карловачку митрополију доноси Дионисије Новаковић у белешкама са предавања Платона Левицког на Духовној академији у Кијеву, које је Новаковић касније користио за сопствена предавања.<sup>143</sup>

На своду крушедолске припрате *Immaculata* је приказана како стоји на полумесецу, симболу земље, греха и смрти, над којима Богородица тријумфу-

<sup>137</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 355.

<sup>138</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у иријарци манастира Крушедола*, 123.

<sup>139</sup> *Исто*.

<sup>140</sup> *Исто*.

<sup>141</sup> S. Brajović, *Gospa od Škrpjela, Marijanski ciklus slika*, 90.

<sup>142</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 340.

<sup>143</sup> *Исто*, 341.

је као Друга Ева.<sup>144</sup> Око Богородице су анђели који држе маријанске атрибуте, а изнад ње је голуб Светог Духа. Смештањем ове композиције на свод припрате Immaculata Consertio се тумачи, пре свега, као маријанска заштита, бдење Богородице, победнице над шизмама и јересима, над Карловачком митрополијом, чији светитељи, приказани у првој зони живописа, моле заштиту.<sup>145</sup> Уз представу *Богородичиног безгрешног зачећа*, на своду крушедолске припрате, Јов Василијевич је насликао и илустрације дванаест кондака (тринаести је приказан на источном зиду) *Богородичиног акаџисџа*. Акатист пресвете Богородице се у православном богослужењу прихвата под утицајем унијатске цркве,<sup>146</sup> а у украјинској побожности постаје веома популаран у XVII и XVIII веку.<sup>147</sup> На крушедолском живопису приказане су само илустрације кондака, икони су изостављени, а циклус започиње илустрацијом уводних стихова везаних за Акатист.<sup>148</sup>



Јов Василијевич, *Богородичино безгрешно зачеће*, припрата Крушедола, извор илустрације: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*

Као што је већ напоменуто, прва зона живописа крушедолске припрате, у којој су представљени српски средњовековни владари — светитељи и архијереји, истиче идеју духовног континуитета Карловачке митрополије и има јасну пропагандну поруку. Другу зону чине композиције које треба тумачити као алегоријску глорификацију српских светитеља представљених у првој зони, односно њихових духовних и политичких настављача — митрополита Карловачке митрополије. У највишој зони зидова и на своду припрате Јов Василијевич је, под идејним вођством митрополита Павла Ненадовића, насликао скупину композиција маријанске тематике, са Богородичиним безгрешним зачећем на средишњем делу свода, које треба тумачити као барокну алегорију Богородичине заштите над Карловачком митрополијом.

Наос крушедолског храма осликан је 1756. године трошком вршачког епископа Јована Георгијевића.<sup>149</sup> Не зна се због чега је дошло до паузе у живописању цркве па је

<sup>144</sup> Исто, 344.

<sup>145</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у пријраћини манастира Крушедола*, 121.

<sup>146</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 301.

<sup>147</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у пријраћини манастира Крушедола*, 121.

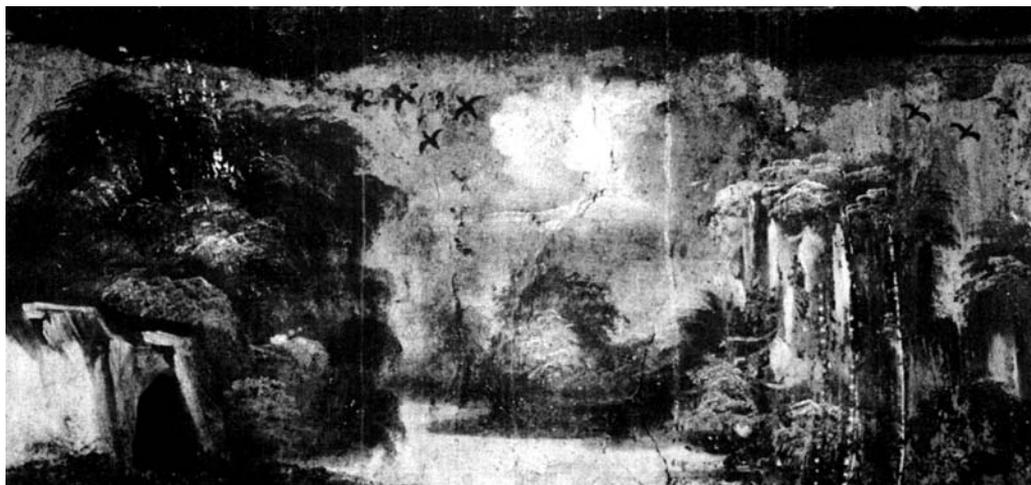
<sup>148</sup> Исто.

<sup>149</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 81.

наос, у односу на припрату и олтарски простор, осликан готово пет година касније. Живопис наоса урадио је арадски сликар Стефан Тенецки,<sup>150</sup> пропагатор украјинског барокног сликарства у Карловачкој митрополији. Атрибуција овог сликарства Стефану Тенецком заснива се на поређењу са његовим познатим потписаним делима.<sup>151</sup>

Као што је случај и са сликарством припрате и олтарског простора, претпоставља се да је идејни творац живописа наоса карловачки митрополит Павле Ненадовић. Сликарство наоса посвећено је христолошким темама, а по жељи наручиоца Стефан Тенецки слика ново схватање света, који почива на милосрдној концепцији Бога.<sup>152</sup> Два света, небески и земаљски, нису више строго одвојени, спаја их облак приказан као веза међу световима, а досезање небеског царства и његовог блаженства представљеног на сводовима и луковима приказано је кроз морализаторско-дидактичке композиције на зидовима.<sup>153</sup> Живопис XVIII века покрива стари слој фресака, настао највероватније током XVI века, у време када је крушедолска црква добила своју првобитну декорацију.<sup>154</sup> Дакле, као што је случај и са сликарством припрате, сликар је имао увид у првобитно сликарство, које је у олтарском простору било уништено архитектонским преправкама.

У најнижој зони јужне певнице Тенецки је извео велике фигуре Св. ратника: Георгија, Теодора Стратилата, Прокопија, Артемија, Евстатија, Мине,



Стефан Тенецки, *Иејзак*, наос Крушедола, извор илустрације: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*

<sup>150</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 109.

<sup>151</sup> Б. Кулић, *Предговор*, у: П. Балабановић, *Крушедол, Првежи зидног сликарства*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1992, 4; Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, Зборник Филозофског факултета VIII-2, Београд 1964, 614—615.

<sup>152</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 248.

<sup>153</sup> *Исто*.

<sup>154</sup> Д. Медаковић, *н. д.*, 604.

Виктора и Никите.<sup>155</sup> Групе по четири Света ратника подвојене су сликаним пејзажом. Сликање пејзажа као самосталне ликовне целине представља нов моменат у српском сликарству XVIII века, јер је до тог времена пејзаж био само стафражни оквир у којем су се одвијале поједине сцене.<sup>156</sup> У другој зони јужне певнице налазе се са сваке стране прозора по две композиције из Христовог живота: *Христос учи у храму*, *Исцељење раслабљенога*, *Прича о удвичиној лејри* и *Свадба у Кани Галилејској*. У прозору су представљени Свети Сергије и Вахх, а у пољу певничке калоте дуж целог зида насликано је *Бојојављање*. На степенастим прелазима из певница у поткуполни простор изведени су у медаљонима пророци и сцена *Искушење Христово*. Ни пророци ни *Искушење Христово*, нису сигнирани.<sup>157</sup>

На јужном зиду наоса, у најнижој зони, Стефан Тенецки наставља низ стојећих светитељских фигура: Алексије божји човек, Св. Павле Тивејски и Св. Петар Атонски, а испод њих се назире стари живопис.<sup>158</sup> У другој зони је илустрација приче о Марији и Марти. Догађај Тенецки смешта у кухињски ентеријер, који је обogaћен акцесорним елементима који су карактеристични за ране жанр-композиције.<sup>159</sup> У највишој је веома развијена *Парабола о милошћивом Самарјанину*.

У првој зони северног зида наоса представљени су преподобни оци Онуфрије, Јефрем Сирски и Пајсије. Изнад њих је сцена *Никодим њосеђује Христа*. Христов ноћни разговор са јеврејским кнезом Никодимом је веома ретко сликан у средњем веку, а ова тема је популарност стекла у XVI веку током расправа између лутерана са једне, и католика и анабаптиста са друге стране.<sup>160</sup> Никодим је истицан као пример преобраћања и спасења кроз веру а не кроз добра дела како је католичка црква проповедала. С друге стране, спасењем кроз веру а не путем разума брањена је доктрина о крштавању деце, те је ова сцена укључена и у програме католичке реформације.<sup>161</sup> На композицији Стефана Тенецког Христос и Никодим су представљени у ентеријеру како седе за столом; приказане су отворена књига и свећа која гори и указује на ноћни разговор. У позадини је приказана полица са књигама, а то инсистирање на писаној речи упућује на католичко схватање тумачења догме.<sup>162</sup> У трећој зони северног зида насликан је наставак приче о добром Самарјанину.

На западном зиду, у најнижој зони, представљене су стојеће фигуре Св. пустињака Атанасија Атонског, Пахомија, затим следе непознати светитељ оштећен приликом пробијања улаза у наос, Антоније Велики, од којег је остао само натпис, Сава Освећени и преподобни Теодосије.<sup>163</sup> У другој зони

<sup>155</sup> *Исто*.

<sup>156</sup> Б. Кулић, *н. д.*, 4.

<sup>157</sup> Д. Медаковић, *н. д.*, 605.

<sup>158</sup> *Исто*.

<sup>159</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 247.

<sup>160</sup> *Исто*, 410.

<sup>161</sup> *Исто*.

<sup>162</sup> *Исто*, 411.

<sup>163</sup> Д. Медаковић, *н. д.*, 605.

су сцене из Христовог живота: илустровани текст из Марковог јеванђеља, *Христово чудо о исцељењу широкаженога*, а у трећој зони *Васкрсење Лазарево*.

У северној певници, у најнижим зонама, насликани су Св. мученици: Јаков Персијанац, Андреј Стратилат, Лонгин, Лун (слуга Св. Димитрија), Меркурије, Нестор, Теодор Тирон и Димитрије Солунски. У другој зони су илустрације чуда Христових: *Христос исцељује крволивишећу жену*, *Христос исцељује човека од злих духова*, а демоне шаље у свиње, *Христос исцељује слепог од рођења* и *Христос изгони ѿрџовце из храма*. У полукалоти северне певнице је велика композиција *Рођење Христово*.

У калоти куполе, на уобичајеном месту, приказан је Христос Пантократор окружен четворицом арханђела. Арханђел Гаврило је приказан са љиљаном у руци и прстом упртим према небу, величајући Богородичино мистично материнство и њену безгрешност,<sup>164</sup> чиме директно кореспондира са сценама приказаним на своду крушедолске припрате. Испод Св. арханђела и анђела, у прстену кубета, приказани су пророци Захарија, Јеремија, Амос, непознати пророк, Софроније, Јона, Данил и Исаија.<sup>165</sup> На пандатифима, такође на уобичајеном месту, приказани су четворица јеванђелиста, а између Јована и Матеја представа *Нерукотвореног образа* и између Луке и Марка *Непоколебими сѿуб*.<sup>166</sup>

На масивним луцима, прислоњеним на четвртасте ступце који носе кубе, насликана је ретка сцена у нашој уметности — *Девеи блаженсѿава*, на источном луку су сцене *Јаковљев сан* и *Борба Јакова са анђелом*. Учење о блаженствима било је популарна тема барокног морализаторског проповедништва, а њихове представе наглашавале су идиличну слику будућег небеског живота праведних.<sup>167</sup> Стефан Тенецки се радећи ову представу ослањао на графичке узор из илустроване Библије Христофора Вајгла.<sup>168</sup>



Стефан Тенецки, *Христ и Никодим*, наос Крушедола, извор илустрације: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*

<sup>164</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 312.

<sup>165</sup> Д. Медаковић, *н. д.*, 605.

<sup>166</sup> *Исѿо*.

<sup>167</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 426.

<sup>168</sup> *Исѿо*.

У сликарству наоса крушедолског храма наглашене су сцене из Христовог живота, посебно илустрације парабола и *Блаженства*, а у најнижој зони фигуре светих ратника, пустињака и мученика. Иако су овакав избор и распоред тема још увек у тесној вези са иконографским програмом средњовековних цркава, највероватније због тога што прате стари живопис храма, сликар ове теме интерпретира на начин „барокног човека”,<sup>169</sup> у складу са новонасталим барокним тежњама. Па тако постоји она упоредност земаљских и небеских догађаја, а два света, небески и земаљски, нису више строго одвојени.

Олтарски простор је у топографији храма имао сложено значење одређено његовом улогом у богослужењу.<sup>170</sup> Истицање жртвеног карактера богослужења утицало је и на избор тема које су у олтарском простору приказиване. Идејни програм крушедолског живописа, а пре свега олтарског простора, произлази из литургијских реформи, које се јављају у барокној епохи и у православној, и у католичкој, али и у протестантској цркви.<sup>171</sup> На сабору у Тренту, односно, Тридентском концилу, који је сазвао папа Павле III са циљем да утврди догматска питања и програм реформи<sup>172</sup> који је трајао од 1545. до 1562. у три наврата, у први план су истакнута питања о евхаристији и теологији богослужења.<sup>173</sup>

Жртвени карактер богослужења, који је протестантска реформа доводила у питање, био је заједнички учењима Православне и Католичке цркве, па је значај који су евхаристија и богослужење добили на Тридентском концилу имао одјека и у православном свету и утицао је на црквене реформе. Реформисано схоластичко богословље, путем нових богослужбених књига које долазе из Украјине, продире и у Карловачку митрополију и намеће потребу за променом сликаног програма у олтарском простору,<sup>174</sup> као делу храма који је најтешње везан за само богослужење.

Током архитектонских преправки цркве манастира Крушедол срушен је стари олтарски простор и подигнута нова апсида. Рушењем старе апсиде уништено је старо сликарство, које је у припрати остало видљиво и које је тематски Јов Василијевић у највећој мери следио. Израду живописа нове олтарске апсиде започео је Георгије Стојановић, који је према жељи наручилаца у полукалоти и своду извео композицију *Пророци су ње одозго наговестили*, а на спољашњој страни тријумфалног лука медаљоне са попрсјима пророка који држе свитке.<sup>175</sup> Започете радове, међутим, наставио је Јов Василијевић, који је на позив патријарха Арсенија IV Јовановића дошао у Карловачку митрополију. Најпре је 1750. са помоћницима осликао припрату крушедолског храма, а

<sup>169</sup> Д. Медаковић, *н. д.*, 607.

<sup>170</sup> *Истио*, 49.

<sup>171</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедол*, 63.

<sup>172</sup> Д. Живојиновић, *Уједно Европе (1450—1789)*, Београд 1995, 67.

<sup>173</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 63.

<sup>174</sup> *Истио*, 64.

<sup>175</sup> *Истио*.

затим 1751. наставио живописање олтарског простора, о чему је сачуван ктиторски запис изнад нише ђаконикона. У ктиторском запису пише да је олтарски простор живописан у време царице Марије Терезије и цара Фрање I, када је на столици карловачких архиепископа био митрополит Павле Ненадовић.<sup>176</sup> Ктитор је био темишварски епископ Георгије Поповић, али се и овог пута као идејни творац програма намеће образовани митрополит Ненадовић, који се веома интересовао за свету тајну евхаристије и њено литургијско прослављање.<sup>177</sup>

Митрополит Ненадовић се још у време када је био епископ бавио проблемима везаним за свету тајну евхаристије и њеног литургијског прослављања: у *Правилима за свешћенике* горњокарловачке епархије наглашава важност редовног обављања и доласка на богослужење, а као митрополит у циркуларима које шаље фрушкогорским манастирима прописује одредбе везане за литургијску праксу.<sup>178</sup>

Јов Василијевич је, следећи жеље митрополита Ненадовића, као и код живописања припрате, све зидове покрио сликама, што ће након осликовања крушедолског храма бити постепено напуштено. У првој зони зидног сликарства олтарског простора насликан је низ фронталних фигура литургичара и архиепископа Православне цркве које предводи српски архиепископ Сава други, а следе Свети Спиридон Чудотворац, Василије Велики, Григорије Богослов, Јован Златоусти, Никола Мирликијски, Атанасије Александријски и Кирил Александријски. Василијевич овде не илуструје традиционално представљану поворку архијереја који се клањају Агнецу, него је сваки архијереј постављен фронтално у илузионистичком архитектонском оквиру, обучен у барокне архијерејске одежде, а у рукама држи затворену књигу.<sup>179</sup> На месту где би традиционално требало да стоји представа Агнеца изведене су три нише, од којих је средња *горње месџо*, а бочне су имале улогу сапрестоља.<sup>180</sup> Горње место је симболизовало небески простор, на којем седи Христос и управља црквом после вазнесења, а на литургији, за време читања апостола, на горњем месту седи архијереј.<sup>181</sup>

У средишњој ниши представљен је Христос окружен облацима, симболима царства небеског, како благосиља, у левој је насликан Григорије Богослов, а у десној Јован Златоусти. Средишњи део са *горњим месџом* симболички је представљао Христово присуство на богослужењу, као и присуство карловачког митрополита, па му је целокупни програм прве зоне живописа био подређен.<sup>182</sup>

<sup>176</sup> *Исџо*.

<sup>177</sup> *Исџо*, 66.

<sup>178</sup> *Исџо*.

<sup>179</sup> *Исџо*, 68.

<sup>180</sup> *Исџо*.

<sup>181</sup> *Исџо*.

<sup>182</sup> *Исџо*, 70.



Јов Василијевић, *Христ*, олтарски простор Крушедола, порекло илустрације: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења XXVI

поглавара Српске цркве, који су верски, али и политички лидери Срба у Хабзбуршкој монархији.<sup>184</sup>

У ниши проскомидије насликана је представа *Поклоњење краљева*, са новорођеним Христом у јаслама; поред њега је Богородица која га показује једном од краљева. Преостала двојица су приказана на бочним странама проскомидије, а иза Богородице је Јосиф, који се редовно приказује у сценама из живота Свете породице, као њен заштитник. У позадини су во и магарац, симболи Старог и Новог завета.<sup>185</sup> Витлејемска звезда је насликана на зиду изнад нише. Ова сцена је смештена у проскомидију, која је у симболичној топографији храма називана Витлејем и у литургији има значење витлејемске пећине.<sup>186</sup> Христово рођење се евхаристолошки тумачи стиховима „Ја сам хлеб који сиђе са неба” (Јов. 6, 41), а чин скидања печата са часног крста на служби проскомидији симболизовао је Христово рођење — часни хлеб као Богородица, а печат као тело новорођеног Христа.<sup>187</sup>

Као пандан *Поклоњењу краљева*, у ниши ђаконикона, насликан је *Први грех*. Приказана је Ева како једном руком узима јабуку, коју змија држи у чељустима, а другом руком јабуку пружа Адаму. И Адам и Ева су представљени као стојеће фигуре, што је карактеристичан начин приказивања ове сцене у Украјини, а композиција се ослања, уз мале разлике, на решење из Пискаторове *Библије*.<sup>188</sup> *Први грех* је тумачен као постанак царства смрти, које ће Христ победити својим рођењем, а Христ је тумачен као нови Адам.<sup>189</sup> Право-

<sup>183</sup> *Исто*.

<sup>184</sup> *Исто*, 71.

<sup>185</sup> *Исто*.

<sup>186</sup> *Исто*, 73.

<sup>187</sup> *Исто*.

<sup>188</sup> *Исто*.

<sup>189</sup> *Исто*.

славно схоластичко богословље је, супротно од протестантског учења о предестинацији, истицало могућност спасења кроз плодове евхаристије, дарове божје милости, тако да спасење сваког појединца зависи од његовог учествовања у понуђеној милости кроз свете тајне.

*Дрући дан стварања светиа*, када је небо одвојено од воде, био је представљен у ниши умиваонице, која је традиционално називана „морем свете трпезе”.<sup>190</sup> Евхаристичко значење ове сцене наводи Стефан Јаворски, који сматра да је стварање света старозаветни симбол евхаристије, јер је он створен ни из чега, као што се предложени дарови на чудесан начин претварају у мистично тело и крв Христову.<sup>191</sup>

У другој зони живописа крушедолског олтарског простора насликане су јеванђеоске теме. Стефан Јаворски у делу *Камен вере* сагледава Христов земалски живот у светлости евхаристије.<sup>192</sup> У средини је *Васкрсење*, представљено као редуковани пиктограм на којем је само Христ који васкрсава из затвореног гроба. Постављање ове композиције изнад часне трпезе везано је за тумачење часне трпезе као Христовог гроба, а у литургији, која се тумачи као подсећање на Христов замаљски живот, „мистерија претварања предложених дарова у евхаристијско тело и крв Христову сагледавана је кроз тајну његовог васкрсења из затвореног гроба”.<sup>193</sup> Смештањем ове сцене изнад средишњег прозорског отвора у ниши *Ѓорњеџ месџа* успоставља се веза између две зоне живописа, као и између Христа и карловачких митрополита,<sup>194</sup> што је идејни творац живописа, митролит Ненадовић, вероватно желео посебно да истакне.

У другој зони насликана је и композиција *Тајна вечера*, јер је часна трпеза тумачена као место на којем је Христ установио свету тајну евхаристије. Представља почетак Христових искупитељских страдања, и у вези је са сценом *Умивање ноџу*.<sup>195</sup> Следеће две композиције које су пандани су *Силазак Светиџ Духа на айџџоле* и *Преображење Христџво*. Богородица на трону, окружена апостолима, на које се из облака са огњеним пламеном Светог Духа спуштају пламичци, уобичајено је барокно решење које прихвата и Јов Василијевич. Тек након *Силаска Светиџ Духа* апостоли су започели свештенослужитељску делатност, а овај празник је прослављан као институционализовање прослављања евхаристије.<sup>196</sup> И *Преображење* је у програму крушедолског олтарског простора добило евхаристичко тумачење, где је Тавор симболизовао цркву, Христ евхаристију, пророци Матеј и Илија су нагостили евхаристију, а апостоли Петар, Јован и Јаков су били упућени у тајну ове мистерије.<sup>197</sup>

<sup>190</sup> *Исџо*, 74.

<sup>191</sup> *Исџо*.

<sup>192</sup> *Исџо*.

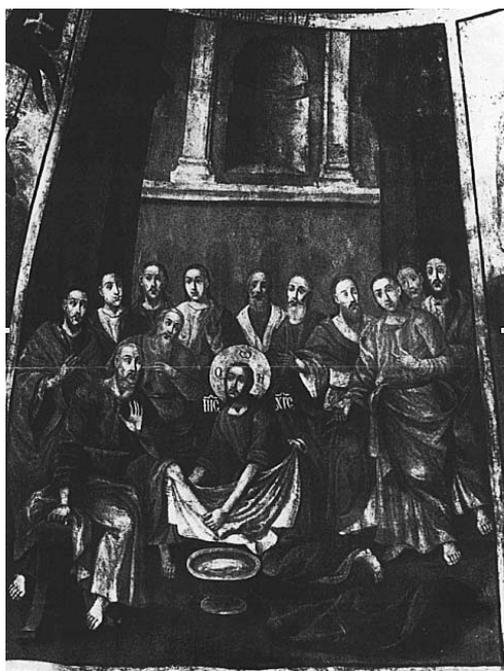
<sup>193</sup> *Исџо*, 74—75.

<sup>194</sup> *Исџо*, 75.

<sup>195</sup> *Исџо*, 77.

<sup>196</sup> *Исџо*, 80.

<sup>197</sup> Овакво тумачење даје Стефан Јаворски; М. Тимотијевић, *н. д.*, 80.



Јов Василијевич, *Умивање ноџу*, олтарски простор Крушедола, порекло илустрације: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења XXVI

Новозаветни програм завршавају *Распеће* са леве и *Скидање с крста* са десне стране. Распеће је смештено изнад нише проскомидије јер је везивано са њеним тумачењем као Голготе и Христовог гроба, а Василијевич слика распетог Христа као жртвеног агнца којем из рана цури крв. Уз крст су Богородица и Јован Богослов. У *Скидању са крста* учествују Никодим и Јосиф из Ариматреје са помоћником, Богородицу придржава Јован Богослов, а у подножју крста клечи Марија Магдалена, симбол преобраћеног грешника. Оно што доминира овом сценом, као и сценом *Распећа*, јесте наго евхаристично тело мртвог Христа.<sup>198</sup>

Изнад бочних прозорских отвора насликана су два анђела како стоје на облацима који држе оруђе страдања: крст, губу, копље, уже којим је Христ био везан, стуб, бич... Прослављање оруђа страдања било је популарно и у православној барокној култури.<sup>199</sup>

На средини свода олтарског простора крушедолског манастира прика-

зана су новозаветна Света Тројица, којима се на почетку службе проскомидији упућују молитве.<sup>200</sup> Бог Отац, који држи небески шар левом руком а десном благосиља, и Бог Син, који у руци држи жезло, чиме је истакнут његов статус владара васељене, седе на облацима, а изнад њих је голуб Светог Духа окружен анђелима. Уз ову сцену у полукалоти апсиде Василијевич је насликао Богородицу са малим Христом; уз њих су арханђели Михаило, који Богородици приноси скиптар, симбол њеног небеског статуса, и Гаврило, који јој приноси љиљан, симбол безгрешности. Богородица је приказана са круном на глави, као небеска краљица, што је повезано са њеним непорочним зачећем.<sup>201</sup>

Бочне стране свода носе композиције које се тумаче као старозаветне префигурације евхаристије: *Аврамова жртва*, *Илијина жртва*, *Нојева жртва* и *Каин убија Авеља*, које је извео Василијевичев помоћник Василије Остојић.

<sup>198</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 82.

<sup>199</sup> *Исто*.

<sup>200</sup> *Исто*, 83.

<sup>201</sup> *Исто*, 85.

Старозаветне префигурације овде приказане наглашавају жртвени карактер богослужења.<sup>202</sup>

И две композиције из циклуса страдања, насликане на крајевима лучног свода, потврђују жртвени карактер евхаристије: *Христов њад њод ѡерешом кр-сѣа* и *Молиѣва на Маслиновој ѓори*. Христ је у молитви приказан са анђелом који држи путир, детаљ који је овој сцени дао евхаристичко значење.<sup>203</sup> Између сцена страдања смештено је *Христово вазнесење на небо*, које је барокно схоластичко богословље истицало као новозаветну слику евхаристије.<sup>204</sup> Целокупни идејни програм олтарског простора крушедолског манастира треба тумачити у оквирима евхаристијске теологије.

Придворни сликар у Карловачкој митрополији није имао задатак, као сликари у западноевропским владарским и црквеним резиденцијама, да велича владара и двор, него је његов рад био подређен захтевима црквених реформи.<sup>205</sup> Димитрије Бачевић је сликар који припада току српског сликарства такозване „Предкрачуновске епохе”,<sup>206</sup> периоду опште модернизације у духу барока чији су корени били у уметности Украјине.<sup>207</sup> Пре доласка у Сремске Карловце, у којима је боравио целу деценију, од 1760. па до смрти, после 1770. године, и био привилеговани сликар митрополита Павла Ненадовића, Димитрије Бачевић се већ био формирао као сликар црквеног живописа.

Бачевић је, као сликар из најужег митрополитовог круга, добијао најзначајније поруџбине у Сремској епархији, која је била непосредно под јурисдикцијом Карловачке митрополије. Митрополит Ненадовић, који у митрополији енергично спроводи црквене реформе, политику верске самосталности и надзире уметничко стваралаштво, у Бачевићу је пронашао сликара који може да визуализује верски програм реформи кроз нова стилска и иконографска решења<sup>208</sup> и тако заокружи период српске уметности ранобарокног периода.

Доминантно место у српским храмовима у XVIII веку заузима високи барокни иконостас, са сложеним барокним програмом, који је обухватао готово све теме барокног сликарства.<sup>209</sup>

Захваљујући оригиналним документима из архиве некадашњег Музеја Јоце Вујића у Сенти који су припадали Митрополијско-патријаршијском архиву у Сремским Карловцима, сматра се да је митрополит Павле Ненадовић ангажовао сликаре Димитрија Бачевића и Василија Остојића за израду икона за иконостас капеле Успења Богородице на Добрим водама у Даљу.<sup>210</sup> Даљско властелинство, значајан посед српског митрополита, доживело је велику гра-

<sup>202</sup> *Исто*, 86.

<sup>203</sup> *Исто*, 87.

<sup>204</sup> *Исто*, 88.

<sup>205</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 38.

<sup>206</sup> Л. Шелмић, *Предговор* у: М. Костић, *Димитрије Бачевић (?—после 1770)*, Нови Сад 1996, 5.

<sup>207</sup> М. Костић, *н. д.*, 16.

<sup>208</sup> *Исто*.

<sup>209</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 51—53.

<sup>210</sup> М. Костић, *н. д.*, 27.

дителиску активност и развој педесетих и шездесетих година XVIII века, управо захваљујући ангажованости митрополита Павла Ненадовића. Патронаштво, великим занимањем и материјалним средствима митрополит Ненадовић је помогао изградњу капеле на Добрим водама 1758. године.

Убрзо након изградње капеле Успења Богородице завршена је, крајем августа 1760. године, о чему сведочи картуша са натписом о сликању иконостаса, олтарска преграда са 36 икона.<sup>211</sup> Ова богато изрезбарена и позлаћена олтарска преграда са иконама изведеним у барокном духу припада развијеним олтарским преградама, на којима постепено традиционалне облике замењују нови.<sup>212</sup> Иконостас капеле Успења Богородице имао је две зоне, због мале висине тријумфалног лука а не због „конзервативног укуса наручица”.<sup>213</sup> У првој зони налазиле су се престоне иконе, Исус Христос, Богородица са Христом (представљене у усправним правоугаоницима завршеним луком), Свети Никола и Свети Георгије. Позадина престоних икона изведена је плавом а не златном бојом, што представља извесну ретроспективност.<sup>214</sup>

На престоној икони Исус Христос је представљен како стоји на облацима, који симболишу небо. У левој руци држи отворену књигу, а десном благосиља. Одећа је украшена златним, барокним орнаментом. Хуманизација Христовог лика још више је истицала жртвени смисао Христовог отелотворења.<sup>215</sup> Ретроспективан однос према наслеђу огледа се, поред плаве позадине, у задржавању традиционалних натписа на барокним иконама православног света.<sup>216</sup> Богородица је на престоној икони постављена фронтално. Њено лице је урађено у складу са тенденцијама у уметности друге половине XVIII века — светлосним ефектима постигнут је изванредан пластицитет. Представљена је како стоји на облацима, у десној руци држи крин, барокни атрибут свог безгрешног зачећа, а у левој држи Христа Младенца — потврду свог божанског материнства.<sup>217</sup> Ова композиција, која представља учење о Богородичиној безгрешности, одраз је тежње барокне уметности за помирењем учења о Марији као Богородици и њеном безгрешном зачећу.<sup>218</sup>

У првој зони иконостаса капеле на Добрим водама у Даљу су и два асиметрична медаљона са попрсјима Светог Николе и Светог Георгија.<sup>219</sup> Ове иконе се приписују Јанку Халкозовићу, Бачевићевом сараднику.<sup>220</sup> На царским дверима, симболу врата неба кроз која је прошао отелотворени Христос, била је представљена композиција Благовести. Изнад царских двери се налазила картуша са натписом о сликању иконостаса из које се сазнаје да је на-

<sup>211</sup> *Исто*, 29.

<sup>212</sup> *Исто*.

<sup>213</sup> *Исто*, 30.

<sup>214</sup> *Исто*, 33.

<sup>215</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 319.

<sup>216</sup> М. Костић, *н. д.*, 32.

<sup>217</sup> *Исто*, 31.

<sup>218</sup> *Исто*, 32.

<sup>219</sup> *Исто*, 34.

<sup>220</sup> О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 47.

стао у време хабзбуршке царице Марије Теризије, а „трудом” и „иждивенијем” карловачког митрополита Павла Ненадовића,<sup>221</sup> што је недвосмислени доказ митрополитовог патронаштва. Име сликара је изостављено, али атрибуција олтарске преграде у Даљу извршена је на основу писма<sup>222</sup> које је митрополит Ненадовић упутио у Сремске Карловце из Даља 08. 8. 1763. године, у којем износи примедбе везане за израду позадине и појединих ликова и тражи да „сликари Димитрије и Василије изврше корекцију урађеног посла”.<sup>223</sup>

У другој зони иконостаса капеле Успења Богородице у Даљу су две групе икона. Прва скупина икона, распоређена северно и јужно од великог *Распећа* са јеванђеоским симболима на крајевима, изведеног у централном делу на завршници иконостаса, састоји се од медаљона са допојасним ликовима пророка и анђела са путирима.<sup>224</sup> Пророци носе истурене свитке са текстовима, чији је одабир био условљен потребом за реинтерпретацијом традиционалних тема у складу са новим теолошким схватањима.<sup>225</sup> Анђели насликани са путирима имају евхаристичко значење.<sup>226</sup> Другу скупину икона чиниле су стојеће фигуре Богородице и Јована Богослова, између којих је било *Распеће*, и овални медаљони са допојасним ликовима апостола, од којих су сачувана четири изведена на златној позадини.<sup>227</sup>

Програм иконостаса капеле Успења Богородице на Добрим водама у Даљу указује на жртвени карактер богослужења. Протестантска теологија је истичала непоновљивост Христове жртве на крсту и могућност да она буде обнављана у литургији. Управо због овог квинтесенцијалног начела протестантизма, православна и католичка црква, које се са тим нису слагале, истичале су жртвени карактер евхаристије, чиме су браниле традиционална учења.<sup>228</sup> Време када је настао овај иконостас прожето је украјинским барокним тенденцијама, што се огледа у утицају реторике и литургијских текстова на сликарство. Управо та веза између проповеди и слике у барокној уметности реформисаног православља обезбеђује источноправославна обележја религиозним композицијама рађеним у великој мери под западноевропским утицајем.<sup>229</sup> Реконструкција првобитног изгледа олтарске преграде, која је добрим делом страдала 1941. године, током Другог светског рата, када је капела Успења Богородице порушена до темеља, сугерише да је митрополит Павле Ненадовић својом наруџбином пратио у основним карактеристикама решење иконостаса капеле манастира Раковац.<sup>230</sup>

<sup>221</sup> М. Костић, *н. д.*, 31.

<sup>222</sup> Писмо из Архива Јоце Вујића у Сенти, бр. 2356, сада је у Галерији Матице српске у Новом Саду.

<sup>223</sup> М. Костић, *н. д.*, 37.

<sup>224</sup> *Истио*, 31.

<sup>225</sup> *Истио*, 35.

<sup>226</sup> *Истио*.

<sup>227</sup> *Истио*, 36.

<sup>228</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 396.

<sup>229</sup> М. Костић, *н. д.*, 37.

<sup>230</sup> *Истио*, 31.

Сремски Карловци су повељом хабзбуршког цара Карла VI од 1713. године одређени за седиште архиепископа-митрополита Српске православне Карловачке митрополије. Карловци су отада, а посебно од доласка митрополита Павла Ненадовића на престо Карловачке митрополије, постају духовни, политички и културни центар живота српског народа у Монархији. Горња црква у Сремским Карловцима посвећена је Ваведуњу Богородице, а нови иконостас за ову цркву урађен је крајем шесте и почетком седме деценије XVIII века.<sup>231</sup> С обзиром на то да је Димитрије Бачевић између 1760. и 1761. године прешао да живи у Сремске Карловце, претпоставља се да је он насликао иконостас Горње цркве,<sup>232</sup> чији би идејни творац могао да буде митрополит Ненадовић.

У првој зони иконостаса су престоне иконе Св. Димитрија, Св. Николе, Богородице са Христом, Јована Крститеља и Св. Ђорђа. У соклу су изведене одговарајуће сцене *Кушање Христово* и *Бекство у Еџипат*, у којем је приметна хуманизација Богородичиног лика, а представљен је и Јосиф, заштитник Богородице и Христа,<sup>233</sup> који се, у духу посттридентске барокне побожности, јавља у све популарнијим сценама из живота Свете породице.<sup>234</sup> Традиционално, на царским дверима су приказане *Благовести*, с тим да је испод Богородице представљен цар Давид, а испод арханђела Гаврила цар Соломон у владарском костиму познатом са западњачких парадних портрета.<sup>235</sup> Текстови на свицима које држе пророци везани су за *Безгрешно зачеће*. На бочним дверима су представљени арханђел Михаило и архиђакон Стефан.

Изнад престоних икона су медаљони са представама четворице јеванђелиста, а изнад царских двери, између медаљона на којима су представље-



Димитрије Бачевић,  
*Недремано око*, извор  
илустрације:  
М. Тимотијевић, *Српско  
барокно сликарство*

<sup>231</sup> *Исто*, 40.

<sup>232</sup> О. Микић, Л. Шелмић, *н. д.*, 12.

<sup>233</sup> Јосиф се готово редовно среће у сценама из Христовог детињства иако у православном свету нема трагова посебне побожности посвећене Јосифу. Христово детињство, са емотивним сценама у које је укључен Јосиф као заштитник, на овај начин се тумачи под утицајем барокне поезије Божићног циклуса, као и вертепске драме, која се посредством Украјине прихвата и у школству Карловачке митрополије; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 318.

<sup>234</sup> М. Костић, *н. д.*, 40.

<sup>235</sup> *Исто*, 41.

ни јеванђелисти Матеја и Јован, изведена је овална композиција *Недремано око*.<sup>236</sup> Христос спава опружен на крсту, а изнад њега су анђеоске главице. Другу зону иконостаса чине стојеће фигуре апостола, а између апостола Петра и Павла налази се икона са представом Христа Великог архијереја, која је настала на основу псалама.<sup>237</sup> Овом композицијом у средишту барокног иконостаса истакнуте су две литургије, небеска и земаљска, али и Христова богочовечанска природа. Истицање Христовог архијерејства по реду Мелхиседековом, на којем је почивала институција новозаветног свештенства, оживело је након протестантских реформи које су пољуљале устројство црквене институције засноване на свештенству.<sup>238</sup> У делу *Крајкоје... настјавленије* које је Орфелин 1758. штампао за митрополита Павла Ненадовића (в. стр. 140) истакнут је архијерејев ауторитет.<sup>239</sup> У Карловачкој митрополији истицање Христовог архијерејства по реду Мелхиседековом имало је верско-политичку позадину, јер је тиме наглашавано супротстављање учењу католичке цркве о папском примату.<sup>240</sup>

У трећој зони иконостаса Горње цркве у Сремским Карловцима представљене су композиције Великих празника. У празничне иконе Димитрије Бачевић је укључио и композицију *Безгрешног зачећа*. Представио је Богородицу како стоји на полумесецу, у руци држи крин, барокни атрибут свог безгрешног зачећа, а ногом гази змију у чијим је устима јабука, симбол првобитног греха. Укључивање ове композиције у циклус Великих празника код Срба јавља се под утицајем украјинског богословља, где је то практиковано још од XVII века.<sup>241</sup> Изнад Великих празника смештени су овални медаљони са представама апостола, а у средини је *Ойлакивање Христово*, са Богородицом, Никодимом и Јосифом из Ариматреје. На средини је *Распеће*, са бочним иконама Богородице и Јована Богослова.

За Горњу цркву у Сремским Карловцима Димитрије Бачевић је, поред иконостаса, осликао и архијерејски трон и врата за нишу проскомидије.<sup>242</sup> На спољашњој страни врата извео је композицију *Скидање са крста*, која представља потврду Христове искупитељске улоге, а укључује се у оквире евхаристолошких програма барокног сликарства.<sup>243</sup> Христово тело са крста скидају Никодим и Јосиф из Ариматреје. Тело прихвата Марија Магдалена, покајана грешница која посреднички моли за опроштај људских грехова, а која се као

<sup>236</sup> Недремано око — божанска свеprisутност. У посттридентској уметности традиционална престава Недремано око се преобликује у складу са истицањем Христовог вечитог страдања. Тако се јављају представе Христа-детета који носи крст, или Христа који спава на крсту окружен оруђима страдања, М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 321—322.

<sup>237</sup> М. Костић, *н. д.*, 42.

<sup>238</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 336—337.

<sup>239</sup> *Истио*, 337.

<sup>240</sup> *Истио*.

<sup>241</sup> М. Костић, *н. д.*, 44.

<sup>242</sup> *Истио*.

<sup>243</sup> Скидање са крста се у српском барокном сликарству јавља под украјинским утицајем, а обично се слика испод великог крста са распетим Христом, М. Тимотијевић, *н. д.*, 396—397.

лик често јавља на барокним представама *Христовој распећа* и *Скидања са крста*, под утицајем барокног проповедништва.<sup>244</sup> Испод *Скидања са крста* је стихира коју изговара ђакон у тренутку када предаје дискос свештенику који ставља приложене дарове на часну трпезу.<sup>245</sup> На унутрашњој страни врата Бачевић је приказао евхаристички путир у облацима, са анђеоским главама. Путир је амблем Новог завета и евхаристије.



Саборна црква у Сремским Карловцима, западна фасада, детаљ

Идејни творац сложеног програма иконостаса Горње цркве у Сремским Карловцима могао је бити једино митрополит Павле Ненадовић, који супротстављајући се центалистичким тежњама хабзбуршког двора, ради на одржању верско-политичке самосталности Срба и енергично спроводи реформе. Димитрије Бачевић, образовани сликар, успео је да одговори митрополитовим захтевима и наслика програм компликованог теолошког смисла.

Као сарадник Димитрија Бачевића на изради икона за горњокарловачку цркву спомиње се бечкеречки сликар Димитрије Поповић, који је, према подацима, у Сремским Карловцима боравио 1760. године.<sup>246</sup> Сарадњу, започету на овом храму, два уметника нису наставила. Иако су склопили уговор са Николајевском црквом у Земуну, Поповић је одустао од уговореног посла, па је уместо њега асистент Димитрија Бачевића био сликар Василије Остојић.<sup>247</sup>

Павле Ненадовић је 1732. године био администратор Сечујско-осјечког владичанства и по налогу тадашњег митрополита Викентија Јовановића извршио је ликвидацију епархије и њено припајање будимској.<sup>248</sup> У периоду између 1744. и 1749. године Павле Ненадовић је био карлштатски епископ па је знао са каквим су све тешкоћама суочени Срби у Сарвашу. Због тога, након

<sup>244</sup> *Исто*, 330.

<sup>245</sup> М. Костић, *н. д.*, 45.

<sup>246</sup> *Исто*, 47.

<sup>247</sup> *Исто*, 13.

<sup>248</sup> *Исто*, 81.

избора за митрополита, Павле Ненадовић улаже велике напоре и залаже се за изградњу цркве у Сарвашу, а израду иконостаса поверава Димитрију Бачевићу. Од овог иконостаса сачувана је само икона Светог Јована, чији је ктитор био управо овај сликар.

\* \* \*

Подједнако заинтересован за проблеме зидног живописа, али и за израду слика за иконостасе новоподигнутих цркава, митрополит Ненадовић учествује у осмишљавању програма живописа припрате, наоса и олтарског простора цркве манастира Крушедол, као и у изради икона за неколико олтарских преграда које је насликао Димитрије Бачевић. Пажљивим избором уметника, као и тематских репертоара, митрополит је успео да представи своје идеје везане за глорификацију Карловачке митрополије и њених поглавара. Међутим, пре резимирања стилских и иконографских промена које су илустроване овим сликарством, важно је истаћи праву улогу митрополита Ненадовића током живописања цркве манастира Крушедол.

Ако се зна да су финансијери, тј. ктитори живописа били угледни Новацађанин Рацко Јовановић (припрата), вршачки епископ Јован Георгијевић (наос) и темишварски епископ Георгије Поповић (олтарски простор), поставља се питање како је митрополит могао да утиче на тематски репертоар кад он није био нити наручилац, нити ктитор, нити патрон, нити мецена. Одговор лежи управо у моћи првог човека Српске цркве у Монархији. Митрополит Ненадовић је својим образовањем, угледом који је стекао, па и ауторитетом који му је високи положај доносио, са пуним правом контролисао, иако не директно него преко своје конзисторијалне комисије, извођење радова на осликавању цркве манастира Крушедол и био идејни творац програма и *spiritus movens* читавог пројекта.

Што се тиче стила и избора тематског репертоара управо се живопис храма манастира Крушедол узима као пример промена које су у српској уметности наступиле. Ово сликарство, које су извеле радионице Јова Василијевића и Стефана Тенецког, представља визуализацију програма реформи које је спроводио митрополит Ненадовић, али и јасну тежњу да се истакне континуитет српске државе и место Карловачке митрополије и њених поглавара као наследника свете лозе Немањића. Истичући у првој зони живописа припрате, српске владаре и светитеље, Јов Василијевић је, према замисли митрополита Ненадовића, у другу зону сместио представе алегоричке глорификације светитеља из прве зоне, чиме је глорификовао и њене духовне и политичке настављаче — митрополите карловачке. Над свима њима заједно бди Богородица заштитница којој су посвећене највише зоне зидова и свод. Иако је на изванредан начин избор тема конзервативан, јер су управо зидови припрата били резервисани за представљање националних светитеља, као и Богородичиних празника, овде је то пре свега последица праћења старог живописа који је Василијевић директно пресликавао.

Сликаство наоса крушедолског храма посвећено је христолошким темама, сценама из Христовог живота и Христовим чудима. У најнижим регистрима приказане су стојеће фигуре светих ратника, пустињака и мученика. Иако су овакав избор и распоред тема прилично конзервативни, сликар Стефан Тенецки, по жељи идејног творца, митрополита Ненадовића, слика ново схватање света, који почива на милосрдној концепцији Бога, и брише јасну границу између два света.

Стари живопис олтарског простора је током архитектонских радова у потпуности уништен, па је Јов Василијевич имао много више слободе. Целокупни програм олтарског простора подређен је светој тајни евхаристије и у том кључу треба тумачити све приказане композиције. Истицање жртвеног карактера богослужења, којем се протестантизам супротстављао, утицало је на избор тема. Олтарски простор је део храма најтешње везан за богослужење, а црквено барокно сликарство треба сагледавати у светлости барокног проповедништва, јер они чине нераздвојиву целину. Идејни творац програма живописа олтарског простора цркве манастира Крушедол по свему судећи је управо митрополит Павле Ненадовић. Учени митрополит је још док је био епископ био веома заинтересован за проблематику везану за свету тајну евхаристије и њено литургијско прослављање. Овим проблемом се бавио и касније, спроводећи литургијске реформе, па тако и идејни програм живописа олтарског простора крушедолског храма произлази из реформисаног схоластичког богословља, које преко нових књига долази из Украјине у Карловачку митрополију.

Након живописања крушедолског храма постепено се напушта осликавање свих зидова цркве, а барокни иконостаси постају места развијеног сликаног програма везаног за Христово искупитељско жртвовање и улогу Богородице у томе. Највећа пажња је била посвећена престоним иконама Христа, Богородице, Светог Јована Крститеља и патрона или празника храма. Зоне сокла су биле резервисане за морализаторске теме, или јеванђеоске теме. Некад су ту биле сцене везане за царске двери, на којима су представљане *Благовести*. У централној зони стајале су иконе са Великим празницима, изнад њих зона са апостолима и *Деизисом* у средини, а изнад апостола пророци. У средиште је постављана централна икона, у ранобарокном периоду најчешће Света Тројица или *Богородичино крунисање*. На средину завршног дела иконостаса смештан је велики крст са *Христовим распећем*, Богородицом и Јованом Богословом, а испод њега *Сведете око*, *Ојлакивање* или *Скидање са крста*.

Сликар Димитрије Бачевић, уметник са првенством нарудбина у митрополији, на иконостасима које је израдио под патронаштвом свог заштитника митрополита Ненадовића изразио је стилска и иконографска опредељења за која се залагао митрополит. Време када настају Бачевићеви иконостаси је доба када се, под утицајем руског и украјинског сликарства и духовности, преображавао целокупни духовни живот Карловачке митрополије, па тако и сликарство. То је време када се сукобљавају старо и ново, а у сликарству талентованог сликара Димитрија Бачевића, под идејним вођењем реформатора ми-

трополита Ненадовића, преовладавају напредне сликарске тежње и очигледан је продор барокне уметности. Међу иконе даљске капеле укључена је композиција посвећена учењу о Богородичиној безгрешности, која је одраз тежње барокне уметности да се помире учење о Марији као Богородици и учење о њеном безгрешном зачећу. Богородица је овде представљена како стоји на облацима, у десној руци држи крин, а у левој Христа Младенца, потврду свог божанског материнства. Ова композиција је добар пример продора барокних симбола и атрибута (облак, крин у Богородичиној руци...) у српску уметност XVIII века, као и барокних тема које су раније биле непознате српском сликарству (*Immaculata Conceptio*).

И текстови које држе пророци, на иконостасу у цркви Ваведења у Сремским Карловцима, везани су за *Безгрешно зачеће*, а Бачевић композицију Безгрешно зачеће укључује у Велике празнике под утицајем украјинског богословља. У средишту овог барокног иконостаса налази се икона са представом Христа Великог архијереја, којом је истицано Христово архијерејство по реду Мелхиседековом, на којем је почивала институција свештенства. Стављањем баш ове иконе у средиште иконостаса идејни творац програма, митрополит Павле Ненадовић, желео је да истакне архијерејев ауторитет, али и супротстављање учењу католичке цркве о папском примату.

Међутим, са Бачевићевих икона није потпуно ишчезао дух православног иконописа, што се, на пример, огледа у позадини престоних икона за иконостас капеле у Даљу, изведеној плавом, а не златном бојом.

## АРХИТЕКТУРА

Сачувани су документи који сведоче о великом ангажовању митрополита Павла Ненадовића на подизању српских цркава у XVIII веку.<sup>249</sup> Године 1753. царица Марија Терезија<sup>250</sup> је издала резолуцију којом је митрополиту и његовим епископима препустила бригу око подизања цркава.<sup>251</sup>

Срби у Сарвашу су тридесетих година XVIII века, вероватно без претходног одобрења, подигли цркву коју су власти Вировитичке жупаније разрушиле 1749. године.<sup>252</sup> У то време умире митрополит Исаија Антоновић и до избора митрополита Павла Ненадовића јула 1749. године митрополија нема свог врховног поглавара. Митрополит Павле Ненадовић је 1732. године био администратор Сечујско-осјечког владичанства и по налогу тадашњег митрополита Викентија Јовановића извршио је ликвидацију епархије и њено при-

<sup>249</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у иријрајини манастира Крушедола*, 113.

<sup>250</sup> У време владавине царице Марије Терезије ситуација за Србе у Хабзбуршкој монархији била је изузетно тешка; она је 1757. године наредила митрополиту Павлу Ненадовићу да се ни он ни његови свештеници не смеју супротстављати ширењу уније. Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 45.

<sup>251</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 113.

<sup>252</sup> М. Костић, *н. д.*, 80.

пајање будимској.<sup>253</sup> Од 1744. до 1749. године био је карлштатски епископ, па је био упућен у проблеме у тим крајевима. Због тога се, после отвореног испољавања нетрпељивости према православљу рушењем цркве сарвашких Срба, митрополит Павле Ненадовић лично ангажује у решавању спора, након чега је царица Марија Терезија тек 1753. године одобрила градњу нове сарвашке цркве. Захваљујући утицају и финансијској помоћи митрополита становници Сарваша су за кратко време саградили цркву, а за израду иконостаса митрополит је ангажовао сликара Димитрија Бачевића.

Даљско властелинство, значајно економско средиште православне цркве у XVIII веку, доживљава обимну градитељску активност и велик напредак 50-их и 60-их година. Заслужан за то је и митрополит Павле Ненадовић. Уз његово несумњиво занимање и материјално учешће саграђена је и капела Успења Богородице на Добрим водама у Даљу.<sup>254</sup> Место названо Добра вода имало је развијен култ око којег се народ окупљао, па је митрополит, вероватно желећи да постојећи култ на изванредан начин институционализује, тј. да у складу са *Духовним регуламентом* спречи ширење празноверица, на том месту саградио капелу 1758. године. Сачуван је документ у којем је забележено да је саграђена и освећена заслугом митрополита Павла Ненадовића 1758. године.<sup>255</sup>

Капела је имала облик једнобродне грађевине малих размера са звоником над западним делом храма. Током Другог светског рата капела Успења Богородице је порушена до темеља 1941. године; том приликом уништени су и црквени мобилијар и део иконостаса. У периоду 1946—1948. на темељима старе цркве подигнута је нова у српско-византијском стилу са једним кубетом, у којој су сачувани делови иконостаса капеле подигнуте 1758. године.<sup>256</sup>

Врхунац залагања митрополита Павла Ненадовића за барокну архитектуру представља изградња Саборне цркве Светог Николе у Сремским Карловцима 1758—1762. године. План ове катедралне цркве је израђен у Бечу; као старешина радова спомиње се Коста Цинцарин а као зидарски мајстор Johannes који је био Немац.<sup>257</sup>

Године 1758, након рушења старе цркве која је потицала из времена пре заузећа Срема од Турака, освећени су темељи нове цркве и 1759, иницијативом карловачког митрополита Павла Ненадовића, започето је зидање. Саборна црква је била потпуно завршена 1762. године, па су тако Сремски Карловци добили величајну<sup>258</sup> митрополијску катедралу. Прихватајући идеју барокне

<sup>253</sup> *Истио*, 81.

<sup>254</sup> *Истио*, 27.

<sup>255</sup> Повеља нађена у рушевинама капеле на Даљској водици; податак свештеника О. С. Суочића; М. Костић, *н. д.*, 28.

<sup>256</sup> *Истио*.

<sup>257</sup> П. Васић, *Архитектура Саборне цркве у Сремским Карловцима*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, Нови Сад 1976, VII—VIII, 285.

<sup>258</sup> Још Тома Аквински је величајност истицао као врлину, М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати Крушедола*, 113.

патронаже и политике „magnificenze” (величајност) митрополит Ненадовић гради и украшава раскошну грађевину, која је одраз напуштања монашке скромности као врлине у корист репрезентативности.<sup>259</sup>

Украсне делове торњева и малог кубета, који су зидани 1760. године, пројектовао је Захарија Орфелин, а на цртежима су видљиви утицаји рококоа у одступањима од правог угла.<sup>260</sup> Управо барокни и рококо елементи, који су представљали доказ о продору нових идеја у архитектуру Карловачке митрополије, током рестаурације Саборне цркве у Сремским Карловцима, коју је, по свему судећи извео архитекта Владимир Николић 1909. године, замењени су класицистичкима.<sup>261</sup> То је од рестауратора захтевано како би се црква слагала са патријаршијским двором, урађеним у овом стилу, тако да данашњи изглед Саборне цркве не одговара изворном решењу којим је доминирао барокни стил.

Током рестаурације замењен је западни портал. Некадашњи портал је био мање раскошан него данашњи и изнад полукружног прозора имао је масивни тимпанон у виду лучног сегмента, који је био карактеристичан за барок у Немачкој.<sup>262</sup> Елиптична купола доле је доказ о продору рококо елемената у српску архитектуру, у коју су допрли сигурно захваљујући томе што је план Саборне цркве био урађен у Бечу. Могуће је да је рестауратор ове елементе уклонио јер их је сматрао католичкима<sup>263</sup> и тежио да поједностави линије цркве у складу са новим схватањем монументалности и достојанства. Током рестаурације уклоњена је и лантерна елиптичне куполе, а сама купола није могла да буде одбачена из конструктивних разлога.

И унутрашњост цркве је претрпела промене током рестаураторских радова почетком XX века, када је полукружна основа хорског простора на галерији, одјек идеја



Саборна црква у Сремским Карловцима, порекло илустрације: Д. Замуровић, Б. Ибрајтер: *Војводина*

<sup>259</sup> М. Тимотијевић, *н. д.*, 113—114.

<sup>260</sup> П. Васић, *н. д.*, 285; рококо је, за разлику од барока који је дошао у „словенизираном” облику, у српску уметност ушао на „главна врата”, директно из немачких земаља — П. Васић, *Рококо у српској грађевини XVIII века*, 152.

<sup>261</sup> П. Васић, *Архитектура Саборне цркве у Сремским Карловцима*, 288.

<sup>262</sup> Овај елемент имају капија Карла VI у Београду и палата Балтазара Нојмана у Вирибургу; *истио*.

<sup>263</sup> *Истио*.



Саборна црква у Сремским Карловцима, порекло илустрације:  
Д. Замуровић, Б. Ибрајтер:  
*Војводина*

архитекте Франческа Бороминија, замењена правом основом, потпуно уклонивши валовите елементе рококоа.<sup>264</sup>

Једини данас сачувани траг барокне прошлости Саборне цркве у Сремским Карловцима, и идеје раскошне репрезентативности коју је замислио митрополит Павле Ненадовић, оличен је у барокном забату између торњева, који је вероватно остављен у недостатку „бољег” решења.<sup>265</sup>

Иако да готово нема сачуваних грађевина у њиховом изворном облику које би сведочиле о тежњама митрополита Павла Ненадовића чијом су заслугом подигнуте, на основу документације можемо да стекнемо слику, пре свега о Саборној цркви у Сремским Карловцима, која је представљала раскошну величајну грађевину са мноштвом барокних и рококо обележја. Митрополит Ненадовић је тиме и у архитектуру унео дух реформи за које се током целог свог службовања залагао.

\* \* \*

Српски народ, који у великим групама под теретом драматичних историјских околности напушта завичај и одлази у сасвим нову средину, у друго културно, историјско, национално и верско окружење, суочен је са бројним искушењима, упркос добијеним *привилегијама*. Утицаји нове средине су, упркос опирању, неизбежни, промене постају неминовне, јер је то и једини пут прилагођавања новонасталој ситуацији. Разапет између тежњи да сачува свој национални, верски и културни идентитет и да у новој средини оствари што повољнији положај, српски живаљ под вођством својих црквених великодостојника са мање или више успеха организује живот у Монархији. У свим тим преплитањима утицаја, с једне стране из блиске Русије и Украјине, с друге из богатог и утицајног али страног Беча, отвара се нова епоха у оквирима српске културне историје означена као барок. Завршетак барокне епохе, један век касније, обележило је сазивање *Темишварског сабора*, на којем је грађанство у први план истакло националне идеале уместо верске самосталности.

<sup>264</sup> *Исто*, 289.

<sup>265</sup> *Исто*.

Преласком у католичку средину, каква је била Хабзбуршка империја, која се залагала за спровођење идеје о јединственој цркви под римским окриљем и тежила унијаћењу православног становништва, основни задатак цркве као водеће духовне снаге пресељених Срба, постало је спровођење реорганизације верског живота, чији је програм био изнесен у *Духовном регуламенту*, који је за потребе реформи Петра Великог написао Теофан Прокопович.

Спровођење реформи и организација верског живота међу Србима који су се, након две сеобе, нашли у Угарској, довршени су тек за време митрополита Павла Ненадовића (1749—1769).

На основу биографских података о школовању митрополита Павла Ненадовића можемо са сигурношћу тврдити да је он био веома образован човек, а на основу сазнања о широком дијапазону његових интересовања и активности — да је био свестран и пун позитивне енергије. Свакако је поседовао и мудрост и харизму вође и поглавара, па је успео да изгради ауторитет како код народа тако и код виђенијих људи свог времена. Активним учешћем у оснивању више образовних институција, слухом за савремене токове у уметности, митрополит Ненадовић је успео да код Срба настањених у јужној Угарској пробуди интересовање за књижевност, науку и просвету. Борећи се против централистичких тежњи аустријског двора, митрополит, у складу са *Духовним регуламентом*, покушава да централизује црквену власт у Карловачкој митрополији и обнови верски живот.

Друга половина XVIII века, у којој живи митрополит Ненадовић, време је у којем су створени услови за повољнији културни напредак, када су штампане готово све српске књиге XVIII века, сазидане скоро све српске барокне цркве и у њима подигнути иконостаси са религиозним композицијама. Великим интересовањем за уметност и препознавањем значаја преображаја уметности у оквиру реформи целокупног живота Срба у Угарској, митрополит Ненадовић је својим патронаштом обележио период у српској уметности који се назива рани барок. Смрћу митрополита Ненадовића, 1769. године, симболички се означава крај овог првог периода, који је обележила руска тј. украјинска културна оријентација, иако се већ назиру утицаји царског Беча који ће бити доминантни у епохи високог барока.

Сва уметничка дела створена идејним вођењем митрополита Ненадовића, било да су у питању бакрорези, зидни живопис, иконостаси или црквене грађевине, одраз су његових реформаторских тежњи и представљају јасан показатељ постепеног продора савремене уметничке климе у српску уметност. Он је то остварио и захваљујући уметницима из свог најужег круга: Цефаровићу, Месмеру, Орфелину, Шмуцеру, Романовичу, Бачевићу, који су успешно визуализовали његове идеје.

Посматрањем појединачно уметничких дела која је митрополит Ненадовић наручивао и осмишљавао уочени су различити нивои његовог ангажовања. Моћни митрополит је и ктитор, и патрон, и мецена, и идејни творац или, пак, неко ко контролише уметника, чак посредно. У свим овим случајевима

његов утицај је велик и значајан. Међутим, кроз даљу намену уметничког дела сагледавају се различити интереси којима се митрополит руководи. У закључцима иза сваког поглавља означене су те различитости, где се митрополит појављује као добротинитељ и духовни отац, као побожни појединац који себи или својим ближњима обезбеђује вечни помен и покој душе, а кад учвршћује свој култ или пак остварује материјалну добит.

Митрополит Ненадовић је био веома моћан и његов положај му је дозвољавао да одређује шта треба а шта не да буде насликано, а да истовремено он није директни наручилац нити финансијер дела. Управо захваљујући свом високом положају у црквеној хијерархији, и моћи коју је тај положај доносио, митрополит Ненадовић је могао да својим ставовима и својим укусом утиче на формирање српске уметности XVIII века. Права је срећа што је тај, толико моћан и утицајан човек, био истовремено и веома образован, амбициозан и просвећен, па је на прави начин помогао преображај целокупног верско-политичког живота Срба у Монархији, као и преображај српске уметности.

Митрополит Павле Ненадовић био је један од највећих мецена српске уметности XVIII века. У веку просветитељства, чији је циљ био општи препород у верском животу и филозофији, науци, технологији, политичкој мисли и другим друштвеним наукама, овај учени митрополит је био истински просветитељ, како за Србе у Хабзбуршкој монархији, тако и за српску културу уопште.

Bojana Ibrajter-Gazibara

## THE PATRONAGE OF METROPOLITAN PAVLE NENADOVIĆ

### Summary

Metropolitan Pavle Nenadović (1699—1769) is one of the most enlightened and agile metropolitans of Sremski Karlovci who energetically and persistently conducted reforms among those Serbs who were left in the Habsburg Monarchy after the Austrian-Turkish wars. He fought against the conversion of Serbs to Catholics, he opposed the centralistic aspirations of the Austrian court and he worked on the reformation of the life of the church and the people by making them interested in science, education and literature. Having a great concern and dedication of a true baroque patron, Metropolitan Nenadović composed and financed graphics, icons and wall frescoes, which were then made by some of his associates and finest artists of the time. In addition, he built churches thus definitely transforming art of Serbs in the Monarchy.

Metropolitan Nenadović was a great contributor to the stock of copper engravings and precisely because of the large number of such orders it is possible to distinguish the diversity of applications and the purpose of ordered graphics, which also gave insight into the motivation of the Metropolitan. It is well known that Metropolitan Nenadović was a very educated, wise and competent man, which meant that he could act sensibly as a purchaser and simultaneously take care of his own interest, whether spiritual or material. It can be said that

the Metropolitan worked on two levels: as a man of God who looked after the welfare of churches and monasteries and as a rational secular man who knew how to accomplish political and material advantage.

Copper engravings made by artists such as Hristofor Džefarović, Tomas Mesmer, Zaharija Orfelin, Jakov Šmucer and others were made under the creative and financial leadership of Metropolitan Nenadović. They show gradual emergence of elements of baroque and rococo in Serbian copper engravings. The problem of the relationship between the artist and the purchaser, i.e. the problem of the baroque patronage mechanism and the division of roles and credits therein, was best illustrated by the relationship of Metropolitan Nenadović and his clerk Zaharija Orfelin. Although he was undoubtedly a talented artist, Orfelin did not have the permission to sign the pieces he made except as the Metropolitan's clerk, because the Metropolitan thought he was the only true author of the piece being its creative maker and investor. Due to such attitudes and Metropolitan's demands for absolute obedience the cooperation of these two vain men, both of whom were talented beyond doubt, was stopped.

Equally interested in the problems of wall frescoes and the making of paintings for iconostases of newly built churches, Metropolitan Pavle Nenadović participated in the design of the fresco of the parvis, the nave and the altar space in the church in Krušedol monastery, as well as in the making of the icons for several altar screens painted by Dimitrije Bačević. A careful choice of artists and thematic repertoire enabled the Metropolitan to present his ideas connected with the glorification of the Karlovci Diocese and its heads. The answer to how the Metropolitan could influence the thematic repertoire, although he was not the purchaser, the founder, the patron or the benefactor, lies in the power of the first man of the Serbian church in the Monarchy. His education and reputation as well as the authority of his high position enabled him to fully control, perhaps not directly but through his consistorial committee, the paintwork of the church in Krušedol Monastery and to be the ideological creator of the programs. The fresco of the temple in Krušedol monastery is taken as an example of changes that happened in Serbian art. This type of artistic paintwork done in the workshops of Jov Vasiljevič and Stefan Tenecki is the visualization of the programs of reforms which were conducted by Metropolitan Nenadović. It also represents a clear aspiration to stress the continuity of the Serbian state and the place of the Karlovci Diocese and its heads as the heirs of the holy family Nemanjić. Painter Dimitrije Bačević used the iconostases he made under the patronage of his protector Metropolitan Nenadović to express stylistic and iconographic decisions of the Metropolitan.

Although there are almost no preserved buildings in their original shape which would testify of the aspirations of Metropolitan Pavle Nenadović who is deserving for them being built in the first place, the documents enable us to imagine primarily the Synod Church in Sremski Karlovci as a beautiful, grand building with many baroque and rococo details. Metropolitan Nenadović thusly introduced the spirit of reforms in architecture as well, which is something he worked for throughout his years in the office.

ДУШАН ШКОРИЋ

## Иконостас Лазара Сердановића у Миклушевцима

**САЖЕТАК:** Иако веома активан српски барокни сликар из друге половине XVIII века, Лазар Сердановић је остао на периферији научних интересовања. Више је познат по сарадњи са другим, важнијим уметницима тог доба. Није познато његово порекло, али се његова сликарска активност може пратити од почетка седме деценије. По сликарским особинама може се закључити да је занат учио код Димитрија Бачевића а касније код Теодора Крачуна. Осим два иконостаса у Срему, све остале извео је у Славонији, сам или у сарадњи са другим уметницима. Од 1773. до смрти, 1799. године, живео је у Сомбору. Иконостас у Миклушевцима спада у типична Сердановићева остварења, што се да закључити по иконама које нису преликне. За већину икона — као предложак служили су му бакрорези из Библије Ектипе. За време последњих ратних догађања иконостас је демонтиран и сада се налази у просторијама Патријаршијског двора у Сремским Карловцима.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Лазар Сердановић, сликар, српски барок, иконостаси, Миклушевици

Некако по страни од научника који се баве српским барокним сликарством, сликар Лазар Сердановић, својим тек назначеним, али обимним опусом и сарадњом са значајним уметницима друге половине XVIII века, очекује заслужено интересовање.

Први је на њега скренуо пажњу Душан Кашић, наводећи само име сликара Лазара, који је радио иконостас манастира Бршљанац и сарађивао са Василијем Остојићем 1779. године приликом израде иконостаса за манастир Пакра. Кашић претпоставља да је Лазар у Пакри радио иконе у певницама.<sup>1</sup>

Лепосава Шелмић спомиње Сердановића објављујући уговор Крачуна, Исајловића и Сердановића са црквеном општином у Сомбору 1771. године. Њено мишљење везано за сомборски иконостас је да Сердановић може бити само позлатар.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1971, 17, 216, 219, 263, 271, 272.

<sup>2</sup> Л. Шелмић, *Уговор Арсенија Марковића са црквеном општином у Сомбору од 17. јануара 1771. године*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 13, Нови Сад 1977, 261—266; Исти

Прву монографску обраду доноси 1981. године Слободан Милеуснић, који презентира више података о иконостасу рађеном за манастир Бршљанац, распоред икона по зонама и стилску припадност која је најближа радovima Јована Четиревића Грабована. Затим указује на архивску грађу која говори да је Сердановић аутор иконостаса у Великој Писаници из 1774/5. године. Идентификује Сердановића са сликаром Лазаром који је радио иконе у Лепавини и манастиру остао дужан 200 форинти. Године 1779. сликар Василије Остојић је завршио иконостас манастира Пакра, а боравак Сердановића исте године у манастиру Милеуснић оправдава његовим учешћем у изради икона на певницама, сликању целивајућих и славских икона. Покушавајући да ближе одреди стилске особине Милеуснић каже: „Молер Лазар (Сердановић) спада у мање познате сликаре који су оставили, ипак, значајна сликарска остварења по православним црквама Славоније.” Даље наводи да његово дело има доста заједничког са сликарством Грабована, Крачуна па и рускоукрајинских мајстора.<sup>3</sup>

Обрађујући иконостас цркве Светог Николе у Вуковару, који је радио Василије Остојић између 1772. и 1776. године, Лепосава Шелмић, наводећи га као Остојићевог помоћника из Пакре, Сердановићу приписује и учешће у изради икона у вуковарској цркви, пре свега зоне са апостолима и пророцима.<sup>4</sup>

У оквиру капиталне књиге *Српско барокно сликарство* Мирослав Тимотијевић је начинио монографску скицу о Сердановићу, доносећи уз попис радова и његово место у оквирима српског сликарства друге половине XVIII века. За Сердановићево сликарско формирање Тимотијевић наводи Остојића и Крачуна. Први пут донета је и целокупна библиографија о Сердановићевом раду.<sup>5</sup>

Истражујући сликарство у Срему Мирјана Лесек је посветила дужну пажњу делу Лазара Сердановића. Она је прва исправно закључила да, упркос каснијим утицајима Крачуна, Сердановић задржава неке одлике свог првог учитеља Димитрија Бачевића. На основу стилских компарација Лесекова је Сердановићу приписала и два иконостаса у Срему, у Миклушевцима и Негославцима. Она скреће пажњу на Сердановићеву нежну рокајну палету на оба сремска иконостаса, а на основу икона из манастира Бршљанац.<sup>6</sup>

аутор говори о Сердановићу као минорном сликару и у: О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори њерлазног ѡериода*, Галерија Матице српске, каталог изложбе, Нови Сад 1981, 51.

<sup>3</sup> С. Милеуснић, *Молер Лазар (Сердановић)*, Глас Св. равноапостола Ђирила и Методија, јануар—децембар 1981, Загреб 1981, 9—10. Исти аутор заслужан је за податак о иконостасу цркве у Северину: С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, Београд 1984 (рукопис магистарског рада), 35.

<sup>4</sup> Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, Галерија Матице српске, каталог изложбе, Нови Сад 1993, 20.

<sup>5</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 107—108.

<sup>6</sup> М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, Нови Сад 2001, 159—160, 196—197.

Захваљујући досадашњим истраживачима може се донети неколико закључака око његовог сликарског формирања и могу се презентовати његови досад познати опус и место у оквирима српског барока.

Сердановић је са сликарским учењем почео у Сремским Карловцима, код Димитрија Бачевића, почетком седме деценије XVIII века. Крајем деценије отпочео је сарадњу са Теодором Крачуном. Већ као формиран сликар радио је два иконостаса са Василијем Остојићем, али се овде само прилагодио стилу познатијег сликара. Каснија сарадња са сликаром Јосифом Вујановићем није важна за његово сликарско опредељење, јер је Вујановић у овом случају био само у улози помоћника. Сердановић је формиран на стилу Бачевића и Крачуна, али није успео да начини синтезу од два, донекле опречна, сликарска става, него се они на свакој икони боре и преплићу. Затим, као што ћемо касније видети из архивске грађе, Сердановићу је изгледа чешће помагао као сарадник Јован Исајловић, па није искључено да оне иконе за које се каже да представљају најбоље Сердановићеве радове потичу од руке Исајловића, који је успео да на особен начин прими стилске поруке Теодора Крачуна.

Највећи број иконостаса Сердановић је урадио или као помоћник или као сарадник; ретко је радио сам. Године 1772. завршио је са Крачуном и Исајловићем иконостас за сомборску цркву Светог Георгија. Овде, како се обично тврди, није изводио позлатарске него сликарске послове. Већ следеће, 1775. године добио је важан сликарски посао: за манастир Бршљанац насликао је иконостас развијеног типа са 50 икона. Као сарадник у Бршљанцу појављује се Јован Исајловић.

Између 1772. и 1776. године помаже Василију Остојићу приликом сликања иконостаса цркве Светог Николе у Вуковару, где ради ред апостола и пророка.

Следећи велик посао добио је у Великој Писаници, на обронцима Билогоре, где је насликао иконостас и зидне слике 1774—1775. године. У оближњем Северину, заједно са Јосифом Вујановићем, слика иконостас између 1776. и 1778. године. У току израде овог иконостаса радио је 1777. године за цркву у Трешњевици. Исте године потписао је уговор за иконостас у Пивницама, у Бачкој, али изгледа да због неких проблема тај посао није обавио. Већ 1779. године ради у манастиру Пакра, где помаже Василију Остојићу приликом сликања иконостаса. Сердановићу се приписују иконе у певницама. Из Пакре Сердановић прелази у манастир Лепавина, али није познато шта је све сликао. Остале су сачуване само две иконе апостола.

Нема архивских података о времену када је Сердановић радио два иконостаса у Срему, у Негославцима и Миклушевцима. Иконостас у Негославцима је свакако рађен раније. У Миклушевцима се појављују неке иконе које превазилазе Сердановићев ликовни дOMET и намеће се помисао да је и овде имао учешћа Јован Исајловић. Али о томе се може расправљати тек после чишћења икона.

Тешко је донети прави суд о Сердановићевом раду јер је један број иконостаса преликан, неки су у лошем стању, па је анализа отежана; доста ико-

на је уништено у ратним вихорима, док на неким иконостасима тек треба одвојити његов рад од рада сарадника.

У међувремену се појавила знатна архивска грађа која употпуњује животни и сликарски пут Сердановића. Поред архивске грађе доносимо и неколико објављених ситних прилога који доприносе целовитијој слици о Лазару Сердановићу.

Не знамо ништа о евентуалном месту рођења Лазара Сердановића. Презиме Сердановић или Сердан распрострањено је у Срему и Бачкој током прве половине XVIII века.<sup>7</sup> Прва појава у архивској грађи, уз извесну резерву, могла би се односити на нашег сликара; наиме, Лазар Серданов ђакон потписује се као власник књиге *Сѣрасно јеванђеље*, коју је купио у Сремским Карловцима 1766. године. Претходни власник књиге био је карловачки ђакон Тимотеј Јовановић.<sup>8</sup>

После завршеног иконостаса у сомборској цркви, Сердановић је у овом граду купио кућу 1773. године, за суму од 175 форинти. Кућа се налазила у Бајској улици, где су становали богатији трговци и занатлије. Познати су нам и суседи Сердановића: са јужне стране био је Никола Параскевин, а са северне Антоније Пачом, немачки кројач. Нажалост, у Бајској улици више нема кућа из XVIII века, па је и уз помоћ даље архивске грађе било немогуће сазнати где су се тачно налазили кућа и атеље Л. Сердановића.<sup>9</sup>

За разлику од Теодора Крачуна, који се јавља као кум 1772. године, за време сликања иконостаса, приликом крштења деце сомборских грађана, Сердановића у матичним књигама срећемо тек исте године када је постао становник Сомбора 1773. године. Занимљиво је напоменути да се у матичним књигама Крачун води као „Теодор Крачун Молер” и „Теодор Димитријевић молер”.<sup>10</sup>

Следеће, 1774. године, Лазар Сердановић „pictor” упућује молбу сомборском Магистрату, наводећи да као новопримљени грађанин има право да три године не плаћа „лични порез и порез на своју уметност”. Наводи да је од сопственог новца купио кућу у граду.<sup>11</sup> У књигама новопримљених грађана нема Сердановића, чиме смо закинути за већи број података из његове биографије.

Те исте, 1774. године провизор даљског властелинства Павле Ненадовић пише сомборском Магистрату молбу заступајући интересе даљског сликара Јована Исајловића. Наиме, за време заједничког рада у некој цркви, Лазар

<sup>7</sup> Д. Ј. Поповић, *Срби у Срему до 1736/7*, Београд 1950.

<sup>8</sup> П. Момировић, *Сѣтари српски записи и најписи из Војводине*, књига I, Нови Сад 1993, записи бр. 1377 и 1457. Књига се налази у цркви у Бешкој.

<sup>9</sup> Историјски архив Сомбор, Фонд Магистрата (надаље: ИАС), копија записника са седнице одржане 1773, акт бр. 8.

<sup>10</sup> Књига рођених цркве Светог Георгија у Сомбору 1760—1772; 19. маја 1772. Крачун је кум Теодори од родитеља Ђирила и Симеуне Радишић, а 2. јула крсти Сару, кћерку Атанасије и Теофана Маширевића. Лазар Сердановић је кум на крштењу детета Јовану Пралићу 1773.

<sup>11</sup> ИАС, 115/774.

Сердановић је искористио одсутност Исајловића и узео из црквене благајне 100 рајниских дуката на име накнаде изведених сликарских послова. Свом сараднику Сердановић је био дужан, према ранијем договору, исплатити трећину суме, што Сердановић није учинио. Такође је Сердановић од Исајловића позајмио плашт за сликање костима светитеља и није га вратио. Ни после неколико молби даљског сликара Сердановић није вратио плашт нити је исплатио обећану суму новца.<sup>12</sup> У сомборском Магистрату нема више докумената о овом случају, што значи да је он окончан повољно по Исајловића.

Овај документ доноси два занимљива податка. Први се односи на коришћење плашта приликом сликања одеће светитеља, а тај начин приликом рада наших барокних сликара није био познат. Користили су се углавном бакрорези као предлошци, ређе цртежи.

Други податак баца ново светло на сарадњу Сердановића и Јована Исајловића, који су по завршетку сомборског иконостаса заједно радили неки други, током 1773. године. Познато је да Сердановић те године ради иконостас за цркву манастира Бршљанац у Славонији, који припада типу високих олтарских преграда са укупно 50 икона. Са друге стране, после сомборског иконостаса 1772, Исајловић ради, колико је досада познато, у Чуругу 1775. године.<sup>13</sup> Произлази да је Сердановић, добивши обиман сликарски посао у Бршљанцу, за сарадника ангажовао Исајловића, који је урадио око трећине икона.

У списку сомборских занатлија приликом обрачуна плаћања пореза Лазар Сердановић се 1777. године спомиње као „Лазар Молер”.<sup>14</sup>

Исте, 1777. године Сердановић пише жалбу Бачко-бодрошкој жупанији, у којој наводи да је са православном црквом у Пивницама склопио уговор о сликању и позлати иконостаса за суму од 800 форинти. Новосадски владика је овај уговор одобрио, после чега је сликар отишао у Хрватску, у Трешњевицу, да тамо обави неки посао. Када се вратио, у Пивницама су иконе већ радили неки ђакон и „неки квазисликар”, који су искористили одсуство владике, силом узели његов уговор и поцепали га. Сердановић моли Жупанију за правну заштиту, одузимање посла ђакону и квазисликару, као и обештећење за новац који је већ потрошио на материјал.<sup>15</sup>

Из Новог Сада је послат сликар Јован Поповић да овај неспоразум разреши. У Пивницама је сада иконостас који је Јован Исајловић Старији радио 1776. године за неку другу цркву, о чему сведоче сечене иконе из друге и треће зоне, тако да фале два пророка и једна сцена из Христових страдања.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> ИАС, 48/774.

<sup>13</sup> О. Микић, *Сликар Јован Исајловић Старији*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 108.

<sup>14</sup> ИАС, 113/777.

<sup>15</sup> Архив Војводине, 156/10. новембра 1777.

<sup>16</sup> *Попис сликарских и вајарских дела у друштвеном поседу и приватној својини на подручју Бачке*, VI, Нови Сад 1986, 102.

Интересантан је податак да је Сердановић одлазио у Трешњевицу, током 1777. године, и да је тамо, вероватно, радио иконостас, што досада није било познато.

Године 1782. Сердановић пише жалбу Краљевској комори, заједно са још три сомборска грађанина, због неажурности којом сомборски Магистрат води поступак против неког баштована. Још 1779. године на брду Калварија, у предграђу Сомбора, где су извођене смртне казне, коњи четворице сомборских грађана упали су у башту туженог, који је узео пушку и седам коња убио а три ранио.<sup>17</sup>

У књизи рачуна манастира Лепавина у Хрватској налази се податак из 1782. године: „Код Лазара Молера из Сомбора Вармеђе Бачке 200 форинти”.<sup>18</sup> Преостаје нам само да нагађамо да је Сердановић погодио сликање иконостаса и да је био спречен да га уради. Иконостас су радили 1775. године Јован Четиревић Грабован и његов сарадник Григорије Поповић.<sup>19</sup> Да је Сердановић ипак сликао у Лепавини, сведоче две мање иконе са апостолима Вартоломејем и Јаковом. На полеђини једне од њих је и његов потпис.<sup>20</sup>

На једној руској књизи штампаној 1762. године, која се налази у библиотеци Православне црквене општине у Сомбору, постоји запис Лазара Сердановића да је књигу добио на дар од извесног Стефана Лазића 18. априла 1785.<sup>21</sup>

Исте године води се у попису сомборских занатлија као „pictor”. Нема помоћнике ни ученике.<sup>22</sup>

Павле Васић наводи податак да је Сердановић цркви Светог Георгија у Сомбору дао два мерова жита 1787. године.<sup>23</sup>

Радивој Симоновић је изнео податак да се Сердановић налази међу грађанима који су 1790. године платили поповину од 25 крајцара.<sup>24</sup>

Године 1798. Сердановић је запао у финансијске тешкоће па је од сомборског грађанина Марка Обушковића узео под неповољним условима на зајам 50 форинти. Заложео је три јутра земље, а новац је узео на период од 6. октобра до 1. новембра 1798. године. Међу актима о тој позајмици у сомборском Магистрату сачувана је и Сердановићева признаница.<sup>25</sup>

<sup>17</sup> ИАС, 354/782.

<sup>18</sup> Архив Музеја Српске православне цркве у Београду, Фонд Д. Кашића бр. 223.

<sup>19</sup> Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1971, 135.

<sup>20</sup> С. Милеуснић, *Молер Лазар (Сердановић)*, Глас Св. равноапостола Ђирила и Методија, јануар—децембар 1981, број 109—110, Загреб 1981, 10.

<sup>21</sup> На књизи се са унутрашње стране корица налазе бледе скице у техници бајца, назире се Распеће и студије шаке. Назив књиге је: *Истинныя основанія и должности христіанскія вѣры*, вѣ Санктпетербургѣ 1762.

<sup>22</sup> ИАС, 514/785.

<sup>23</sup> П. Васић, *Уметничка топографија Сомбора*, Нови Сад 1984, 134.

<sup>24</sup> Р. Симоновић, *Најстарије српске породице у Сомбору*, Годишњак Историског друштва у Сомбору, Сомбор 1936/7, 24.

<sup>25</sup> ИАС, 542/798.

Почетком 1799. године Лазар Сердановић је умро, али не у Сомбору, него вероватно негде радећи за неку цркву. Иза њега није остао ни тестамент, што је знак да је умро напрасно. Ускоро после Лазареве смрти његова удовица Марта је градским властима у Сомбору пријавила крађу 140 аршина ланеног платна, вероватно сликарског. Лопови су били Лука, син Арсенија Бећина, и Ана, супруга Филипа Адамовића. Током целе године о том случају има података у актима Магистрата.<sup>26</sup>

Исте 1799. године удова Лазара Сердановића је више пута нападана од удружења воћара, са циљем да се из њега избаци. Сликарева удовица је, због нечега, прекршила правила удружења, о чему у актима нема помена.<sup>27</sup>

Марта Сердановић је умрла 30. децембра 1800. године у 56. години живота.<sup>28</sup> Иза ње је остао тестамент писан у Сомбору 15. децембра а отворен 16. јанура 1801. године.<sup>29</sup> У њему има нешто више података који говоре о Сердановићевој породичној ситуацији. Осим куће у граду и винограда од 16 мотика имали су и три јутра земље. У тестаменту удова Марта све оставља Лазару, сину свог брата Михајла Илића. У тестаменту се Марта одриче усвојеног сина Аврама, који им је доносио разне невоље, да би напустио породицу и завршио као војник. У тексту се спомиње и Парусија, коју је покојни Лазар обећао сомборском свештенству и коју наследник треба да подмири.

Мање је познато да у Сомбору током XVIII века делује неколико дрворезбара који су могли бити Сердановићеви сарадници приликом израде иконоста. Крајем XVIII века јављају се Аврам Манојловић, Јозеф и Јохан Штајнхаузер, али током друге половине века овде живе и раде Петар Стефановић и Марко Пилтаор. Петар Стефановић је умро у Сомбору 1. јануара 1793. године, а рођен је око 1750. Био је ожењен Василијом и са њом имао шесторо деце.<sup>30</sup> У попису сомборских занатлија 1775. године води се као „Sculptor”.<sup>31</sup> У књигама рођених цркве Светог Георгија у Сомбору Марко Пилтаор и супруга Марија добијају сина Петра 1. августа 1778. године.<sup>32</sup> У књигама умрлих за 1771. годину као „својта” преминуле Сосане Пилтаор јавља се Арсеније.<sup>33</sup> Далим истраживањем сомборски дрворезбари могли би се повезати са новосадском породицом Марковић.

Садашња црква у Миклушевцима посвећена Светом Николи подигнута је у времену од 1758. до 1766. године. Током XIX века измењен је ентеријер, припрата је одвојена зидом са три лучна отвора и направљен је раван свод.

<sup>26</sup> ИАС, 540, 282, 523, 234/799.

<sup>27</sup> ИАС, 471, 540/799.

<sup>28</sup> Књига умрлих цркве Светог Георгија у Сомбору. Води се као Марта Молерова.

<sup>29</sup> ИАС, Регистар публикованих тестамената, 183/801.

<sup>30</sup> Књига рођених цркве Светог Георгија у Сомбору.

<sup>31</sup> ИАС, 157/775.

<sup>32</sup> Књига рођених цркве Светог Георгија у Сомбору.

<sup>33</sup> *Истио*, 27. септембра 1771. године.

Остали део цркве пресвођен је дрвеним коритастим сводом, док је фасада изменила изглед 1889. године.<sup>34</sup>

Ако се узме у обзир време потребно за израду иконостаса и већ исцрпене финансијске моћи црквене општине, иконостас би могао бити сликан почетком осме деценије.

Иконостас у Миклушевцима има пет зона са укупно 66 икона. У соклу има два низа са по четири иконе. У доњем реду су сцене *Киџ избацује Јону*, *Христ исцељује сајниковоџ слугу*, *Бекство у Еђиџаџ* и *Парабола о слицима*. Изнад њих су мали медаљони са сценама *Жрџџа Аврамова*, *Сусреџ Марије и Јелисавџте*, *Пуџ у Емаус* и *Усековање џлаве светиџџ Јована Крстиџџтеља*. Престоне иконе су *Светиџ Никола*, *Бођородица са Христџџом*, *Исус Христџџос* и *Светиџ Јован Крстиџџтељ*. На царским дверима су *Бођородица* и *арханђел Гаврило*, на северним *Светиџ Димитрије* а на јужним *Светиџ Георђије*. Изнад царских двери је картуша са записом:<sup>35</sup>



Изнад северних и јужних двери су мале иконе са *Главама анђела*. У зони изнад престоних икона су сцене Великих празника: *Блађовестиџ*, *Рођење Христџџово*, *Обрезање*, *Среџење*, *Крстиџење Христџџово*, *Преобрађење*, *Рођење Бођородице*, *Ваведенење*, *Силазак светиџџџ Духа*, *Усијење Бођородице*, *Васкрсење* и *Вазнесење*. У средини реда је *Деизис са Христџџом*, *Бођородицом* и *светиџџ Јованом*. Изнад празничних икона су апостоли *Филиџ*, *Варџоломеј*, *Симон*, *Андреј*, *Матијеј*, *Петар*, *Павле*, *Јован*, *Марко*, *Лука*, *Јаков* и *Тома*. У средини реда је велика икона *Светиџе Тројице*. На врху иконостаса је *Распеће Христџџово*, а около су *Бођородица*, *Саломија*, *Сунце*, *Анђеџ са чаџџом*, *Светиџ Јован Бођослов*, *Марија Мађдалена*, *Месеџ* и *Анђеџ са чаџџом*. У лунети су лучно поређани медаљони са пророцима: *Ја-*

<sup>34</sup> Д. Рувараџ, *Срџска митрополија карловачка око џоловине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 51; Д. Јурман-Караман, Д. Миладинов, *С евиденџиноџ пуџивања у коџшару Винковци*, Вијеџсти Друштва музејско-конзерваторских радова НР Хрватске, Загреб 1958, бр. 4, 106.

<sup>35</sup> Текст се односи на добро познату тему из Старог завета (Постање 28), Лестве Јаковљеџе, често приказивану у старом српском сликарству, али и у доба барока.

ков, Захарије, Јеремија, Данило, Језикиљ, Арон, Соломон, Давид, Мојсеј, Исаија, Авакум и Гедеон.

Иконостас се налази у лошем стању. Икона *Свети Тројица* и све четири престоње су потпуно пресликане. Од влаге су највише страдале иконе на којима су насликани пророци.<sup>36</sup> Као предложак за највећи број икона Сердановићу је послужила Библија Ектипа, нарочито за иконе у соклу и сцене Великих празника.<sup>37</sup>

Иконостас у Миклушевцима сликан је потпуно у барокном маниру, са снажним утицајем Теодора Крачуна. Сердановић је успешно опонашао великог сликара, али је пре тога савладао цртачку вештину, па нема недоследности у пропорцијама фигура. Сликао је брзо и ефектно, рокајном палетом. Као и код Крачуна, и код Сердановића се може рећи да је најбољи онда кад ради на малом формату, тако да се истичу иконе у соклу и *Благовести* на царским дверима. Сличну вештину постиже и приликом сликања сцена Великих празника, али и *Деузиса*. Апостоли и пророци су сликани са мање труда, драперија се ковитла неприродно, а главе и руке светитеља су тек назначене, недосликане. Сердановић има један недостатак који се лако уочава: он не уме да слика лице из профила. Главe светитеља зато изгледају неприродно и кваре општи утисак композиције. Тај недостатак је нарочито уочљив на сценама Великих празника.

У целини, иконостас у Миклушевцима спада у добре барокне иконостасе и када се на њему изведу конзервација и рестаурација добиће се прави утисак, за који смо засад закинути. Сердановић је сликар који је најближи Јовану Исајловићу и на већини икона он је равноправан са њим. То ће даља истраживања Сердановићевог сликарства вероватно и потврдити. Можемо га, дакле, сврстати у боље подражаваоце и сараднике Крачуна.

Захваљујући истраживањима Лепосаве Шелмић знамо да је резбарију иконостаса урадио осјечки мајстор Јакоб Герстнер.<sup>38</sup> Био је стално настањен у осјечкој Тврђи, по националности Мађар, зна се и да је умро 9. фебруара 1781. године. Радио је иконостасе у Боботи, Тењи, вероватно и оне у Купинову и Обрежу. У Миклушевцима Герстнер скоро до детаља понавља резбу царских двери из Тење; на њима се појављују „птице које кљују грожђе, рог изобиља, стилизовани шкољкасти облици и палметасти елементи проткани цветним гранчицама.”<sup>39</sup> Иконостас је компонован у четири хоризонталне зоне са централним вертикалним трактом. Прва зона завршава се архитравом који је пресечен у центру, између друге и треће зоне је профилисана конструктивна греда, док између треће и четврте зоне стоји кордонски венац који

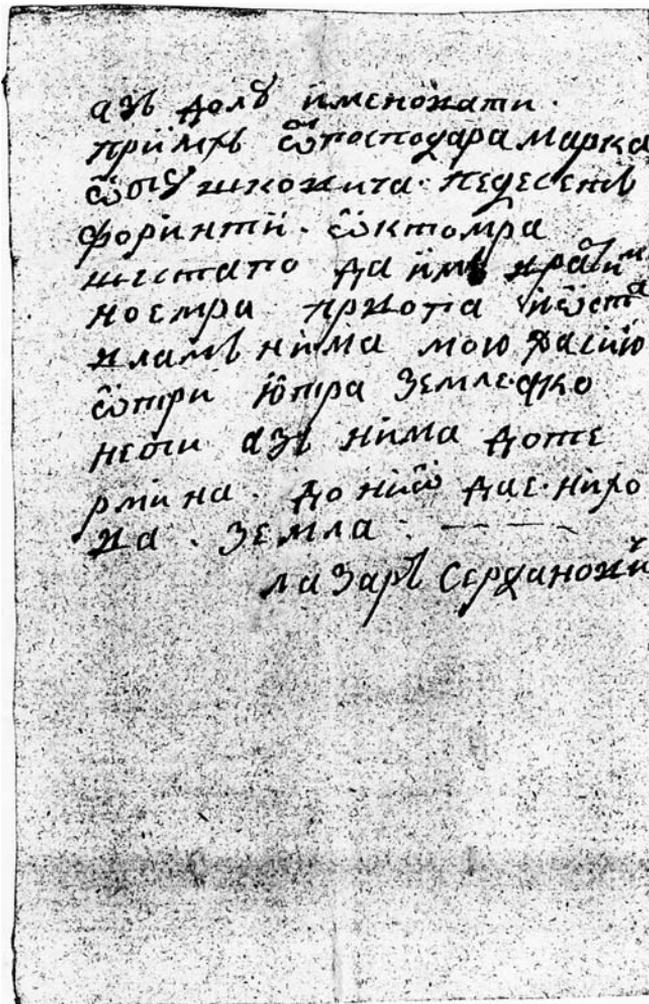
<sup>36</sup> Иконостас је приликом ратних збивања 1991. године пренет у Патријаршијски двор у Сремским Карловцима, где се и данас налази.

<sup>37</sup> О целом питању: Љ. Стошић, *Зајадноевројска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992.

<sup>38</sup> Л. Шелмић, *Дојринос осјечких мајстора развоју барокног дрворезбарства код Срба*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 20, Нови Сад 1984.

<sup>39</sup> *Нав. дело*, 211.

се у средини лучно повија. У првој зони, осим престоних икона, све друге рађене су у једном комаду дрвета са „разбокореним оквирима”. Изнад престоних икона и двери су панои од лиснатих волута и цветних гранчица. Друга и трећа зона решена је мирније, са рокајним једноставним облицима. Развијеном геометријском шемом и богатом резбаријом истичу се две велике иконе у средини друге и треће зоне. Иконе око *Распећа* су раскошније и декоративно повезане, док су оне у лунети нешто мирније, са четворолисном основом. Складне конструкције и успешно рашчлањене декорације, која мири богато барокне резбарене делове, са оним једноставним рокајнима, иконостас, заједно са сликарским учинком, чини задовољавајућу целину.



а њу дѣлѣ именовати  
 приимѣ сътакоуара марка  
 събѣшкова ита. Кудесноу  
 форинтѣ. съктомра  
 шестато да имѣ дрѣвѣ  
 коестри прѣота иѣста  
 илаѣ нѣма моу рѣсѣ  
 съпри юпра землѣуко  
 нести аѣ нѣма дотѣ  
 рѣна. до нѣѣ дѣл. нѣѣ  
 да. Земла  
 Лазарѣ Сердановићѣ

Признаница Лазара Сердановића из 1798. године.

\*  
 G Amplissimo Magistratus  
 Domini Domini singularissimum!

Igitur de Consuetudine et statuto Libera Regia Civitas  
 Civitatis Lombardensis receptum, et ordinatum esset, Neo-Duco  
 lis immunitatem trienniali per Amplissimum Magistratum  
 Condonaandum haberi, Et eo coram Amplissimo Magistratu  
 suppliciter intro: Cum Anno recessu evoluti Domini pro,  
 pto ore pro me comparaverim, meo die loci indonesti,  
 catum reddiderim, ac pto per Dominos Magistratuales  
 de trienniali immunitate affidatis fuerim, Quatenus me  
 tam a personali quanto, quam etiam Artem meam con-  
 ceptens, immunitatem reddere non gravarent, Dominum  
 Civitatis Cassa Beseptorem per praesens humillimum Me,  
 notiale meum cum indolentia instruendum venire gra-  
 tiosam decessimare, <sup>decessimare</sup> in religio, dum demisse iusta,  
 rem hanc pro trienniali immunitate cum omni, pto  
 nig. Venerabilis cultu emore.

Amplissimi Magistratus!

Humillimus Cessus  
 Lazarus Serdanovics  
 Civitatis Neo-Inhabitator  
 Lombard.

Молба Лазара Сердановића сомборском Магистрату  
 за смањење пореза 1774.

Amplissimae Magistratus Domini  
Dni singulariter Colendissimi!

Litteras Amplissimi Magistratus super dictum onisci exaratas  
debito cum honore accepi. Quod autem ad eandem  
illico respondere non potuerim, absentia mea adhiben-  
dum est.

Sinistre Lazarus Serdanovic Amplissimum Magistrum, quoad de-  
tentionem Chlamidis, per Praetorem nostrum Dallyen-  
sem factam informavit, et quasi ostense aliquid  
Violentiae eundem rem esse declaravit. genuina enim  
Species detentionis hae est, Nimirum: Dum Praetor  
Praetor Lombonensis, cum Dallyensi, et adhuc tertio ali-  
quo Compagnia, in Ecclesia Orientalis Ecclesiae Grae-  
ci Ritibus, Praetor Praetor suam executissent, Co-  
tum dictus Praetor Lombonensis, in absentia Praetoris  
Dallyensis 100 Rflor ad rationem laboris ex Cassa Eccle-  
siastica excepit, et subinde Compagnia resolutionem ex-  
cepta sume admanuavit, Dallyensis autem Praetor la-  
tam eandem obvenerentem, Formibus suis reservavit,  
et quavis ad restitutionem amice aliquoties legissi-  
tus fuisset, tamen ad hodie usque eandem exradare  
recusat. Iustam igitur et legale Chlamidi detenti-  
onem Praetor Dallyensis habet. Vm enim si depelle-  
re in conformitate legum Patiarum cuius licitum est.  
Quamprimum igitur iura veritatis eandem deposita fuerit  
restitutionem Chlamidis in ipsam restituendam non de-  
tractabit. His dum me extrematissimis favoribus  
devoverem, debito cum respectu preterevo

Amplissimi Magistratus

Datum Dallye die 26 April  
1774

Servus humillimus  
Nenadovic Provisor  
Dallyensis

Жалба даљског провизора Павла Ненадовића поводом  
дуга Лазара Сердановића, 1774.

\* ИКОНОСТАС ЛАЗАРА СЕРДАНОВИЋА У МИКЛУШЕВЦИМА



Запис Лазара Сердановића у књизи из 1785. године.

	лв.	гр.	лв.	гр.	лв.	гр.
<u>Дариски и други фонти нахождатся и юбо,</u>						
Копь Протопресвитера Мартянского, удимниъ Лавла Маисторбайка	100.	-				
Копь Мадара Момера и в. Силора Вариски батле	200.					
Копь Мергоца Глише Мочийка и Писаницы на Оплитаци ковь Интересъ	70.					
					370.	
<u>Вопрецило тога Пали нахождатся,</u> <u>и Справдательныхъ дѣлаи, и юбо,</u>						
Наимстникъ Аванасто 105 л. троемъ Бжара вьсуда неидатихъ, и 45 л. по лансидь Гавья вета.	151	4.				
Бжаръ Авадоръ Лурозикъ, и Георгий Танковикъ и в. Копричиче, по Оплитаци дурно	99	47.				
и дѣлаи Георгий Танковикъ и Копричичи ва Толь вѣствъ Еше дурно остало	25.					
Ва Цисланъ Георгий Танковикъ и в. Копричиче	215.					
					490.	57.
<u>Штецификација</u> <u>ниѣ в Митроупъ нахождатся брѣства,</u>						
Гвмскѣ дѣионсийъ Иоанавиѣ д. Новѣмъ: вѣо 782. года, преставиосе.						
1. Аванасийъ Иоанавиѣ Наимстникъ.						
2. Азгитийъ Бороглицъ Иеромонахъ.						
3. Евстратийъ Азгитиѣвичъ Иеромонахъ.						
4. Стефанъ Битанковичъ Иеромонахъ.						
5. Симонъ Кернѣичъ Иеромонахъ.						
6. Гавраилъ Мамияковичъ Иеромонахъ.						
7. Исидоръ Орловичъ Иеромонахъ.						
8. Петронийъ Стефановичъ дѣаконъ.						
9. Прологийъ Бодитъ дѣаконъ.						
10. дѣионсийъ Мервѣичъ Монахъ.						
данно в Митроупъ Леповичъ зне г. д. елѣ. 782.						
						
<p>Иванъ Си... Лазаръ Сердановиѣ Стефанъ Битанковичъ Иеромонахъ Симонъ Кернѣичъ Иеромонахъ</p>						
по дучетимъ Бжаръ етв паннимъ Коопричичимъ етв дачимъ						

Књига рачуна манастира Лепавина са дугом Лазара Сердановиѣна, 1782.

\* ИКОНОСТАС ЛАЗАРА СЕРДАНОВИЋА У МИКЛУШЕВЦИМА



Иконостас у Миклушевцима (пре демонтаже)

Dušan Škorić

THE ICONOSTASIS OF LAZAR SERDANOVIĆ IN MIKLUŠEVCI

Summary

Lazar Serdanović belongs to the group of less famous Serbian baroque painters. He studied in the workshop of Dimitrije Bačević at the beginning of the 1760's and he later accepted the cooperation and style of Teodor Kračun. He spent most of his time working in Slavonija and Srem, often cooperating with other artists like Jovan Isajlović, Vasa Ostojić, Josif Vujanović...

Little is known about his life: only in 1773 did he settle in Sombor where he lived until 1799, the year of his death. It is not known if he had students but there is a possibility that he was helped in his work by a little-known painter of icons from Sombor, Mihajlo Protić.

The iconostasis in Mikluševci was painted by Serdanović at the beginning of the 1770's. It is a typical baroque iconostasis with four zones. The woodcarving was done by an artist from Osijek, Jakob Gerstner. During the last war the iconostasis was dismantled and taken to the Patriarch's Court in Sremski Karlovci. Because of the state it is in, the iconostasis needs to be conserved and restored urgently.

ВЛАДИМИР СИМИЋ

## Културни трансфер у доба просветитељства: Орфелин, *Калиџрафија* и реформа српских основних школа

САЖЕТАК: У раду се истражује феномен културног трансфера у српској култури у време просветитељства. Прати се пут идеје реформе образовања која почиње у немачким земљама, на исте догађаје у Хабзбуршкој монархији и њихов утицај на српско школство у Карловачкој митрополији. Анализира се значај интелектуалаца и појединих друштвених група на рецепцију тих реформи од стране српског народа. Истовремено, аутор на примеру уџбеника *Калиџрафија*, који је саставио Захарија Орфелин, указује на још један ниво културне повезаности, не само народа у Монархији, него и шире у Европи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: просветитељство, јозефинистичке школе реформе, интелектуалац, калиграфија, Захарија Орфелин, културни трансфер

### I. ПРОСВЕТИТЕЉСКЕ РЕФОРМЕ И ТРАНСФЕР ПРОТЕСТАНТСКИХ ОБРАЗОВНИХ ИДЕЈА У АУСТРИЈСКИ ШКОЛСКИ СИСТЕМ

Концепт културног трансфера, заснован на интерпретацији културне размене између две групе, и препознат у истраживањима европске експанзије и колонизације других континената у новом веку, служио је за тумачење промена до којих је дошло не само у култури освојених аутохтоних народа, него и у култури колонизатора. Вишедимензионалност и комплексност овог процеса акултурације огледале су се и у чињеници да концепт културног трансфера није функционисао само између два одвојена и различита културна система (две или више држава, нација или ентитета), него и у оквиру једног.<sup>1</sup> Истраживања културне размене и миграције идеја из виших, елитних слојева ка на-

<sup>1</sup> Преглед основних идеја и теза који стоје у вези са појмом *културни трансфер* погледати у: *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, (Hrsg.) Günter Berger und Franziska Sick, Tübingen 2002; *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Hrgb. Von Michel Espagne und Matthias Middell, Leipzig 1993.

роду и његовој популарној култури, и обрнуто, потврдила су исправност таквих размишљања. У сваком таквом односу постојале су три компоненте међусобно повезане: а) култура која себе трансферише, б) институције које посредују у том процесу и в) циљана културна група. Културни трансфер не подразумева само рецепцију културе излазног система на циљану групу, него и уградњу тих елемената у њу, као и даљи процес промена тих елемената кроз њихову трансформацију.<sup>2</sup>

Као посредници у том процесу ретко се појављују појединци који, перципирајући другу културу, утичу на промену у својој, него се углавном ствара мрежа појединаца и институција које својим деловањем граде нову мрежу преко које се идеје преносе даље. Тако је функционисао и процес реформи спровођених за време царице Марије Терезије и Јосифа II, који су иницирали деловање појединих интелектуалаца, просвећених припадника цркве (епископа, градских свештеника), као и делова грађанства у стварању мреже која би прихватила реформе и утицала на њихову позитивну рецепцију у осталом делу становништва. На конституисање такве мреже утицала су и обавезна путовања студената и интелектуалаца (*peregrinatio academica*) који су, употпуњујући своје образовање, обављали и улогу културних медијатора.<sup>3</sup> Циљана група тих реформи били су нижи друштвени слојеви и сељаштво код којих је требало подићи ниво писмености. Позитивни резултати читавог процеса који је спровела држава требало је да се појаве у виду побољшаног привредног, економског и културног стања у држави.<sup>4</sup>

Свестраном реформом у свим гранама живота царица је наследне земље почела да претвара у јединствену и модерну, централистичку и бирократски управљану државу на тај начин што је створила разгранат систем који је био у функцији преношења монархове воље поданицима у најдаље крајеве царства. Терезијански државници хтели су да помоћу реформи направе исто политичко, духовно и војно оружје које је имала напредна протестантска Пруска.<sup>5</sup> За то је било потребно да се све аутономне силе појединих народа и сталежа у држави подвргну наредбама владара и на тај начин владарска моћ ослободи свих веза и ограничења, да се спроведе државно јединство сузбијањем сваког партикуларизма, стварањем државног чиновништва које ће зависити од централних власти, и да се споје и изједначе поједине земље у једну јединствену

<sup>2</sup> W. Schmale, *Kulturtransfer im thesesianischen Zeitalter?*, in: *Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters*, Franz M. Eybl (Hg.), *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 17 (2002), 96—98.

<sup>3</sup> I. Cerman, *Bildungsziele-Reiseziele. Die Kavaliertour im 18. Jahrhundert*, *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 18/19 (2004), 51.

<sup>4</sup> Ове реформе су различито коментарисане у научној литератури у послератном периоду, а најчешће су интерпретиране као покушаји колонизације мањих, негерманских народа од стране већинске, немачке културе. У: D. Kosáry, *Die ungarische Unterrichtsreform von 1777*, in: *Ungarn und Österreich unter Maria Theresia und Joseph II. Neue Aspekte im Verhältnis der beiden Länder*, Hrgb. Anna M. Drabek, Richard G. Plaschka, Adam Wandruszka, Wien 1982, 91—92.

<sup>5</sup> D. Beales, *Enlightenment and Reform in Eighteenth-century Europe*, London 2005, посебно поглавља 8. и 9.

државу помоћу реформи у законодавству, унутрашњој управи и школству. Међутим, у верски, национално и административно разноликој Аустрији није се могло лако и добровољном сарадњом свих народа и сталежа постићи то државно јединство.<sup>6</sup>

Реформе школства у централној Европи, пре свега у Пруској и Аустрији, започињу након окончања Седмогодишњег рата вођеног средином века, од 1756. до 1763. године. Фредерик II, пруски краљ, своју пажњу је усредредио на оснивање и увођење обавезних основних школа у својим провинцијама са циљем да подигне ниво писмености међу становништвом, нарочито сеоским. Након закључења мира у Хубертзбургу 1763. државна администрација је великом брзином кренула у реформу и исте године донела *General-Landschul-Reglement*, школски закон који се односио на целу државу и који је остао на снази до дубоко у 19. век. Смисао закона се састојао у томе да се установи један униформни систем обавезног основног образовања за сву децу узраста од пет до тринаест година. У одредбама регуламента огледала су се пијетистичка уверења аутора, који су процес основног образовања утврдили на сопственим педагошким схватањима. Поред масовног описмењавања, један од најважнијих задатака школе био је да код детета развије послушност према власти, осећај лојалности владару, као и да сломи вољу непослушних.<sup>7</sup>

Освајањем Шлезије, протестантска Прусија је поред нових територија добила и велик број нових поданика католичке вероисповести, који су чинили половину становништва ове провинције. Поучен ранијим негативним искуствима, Фредерик II није имао много поверења у њих, али је био приморан да донесе посебан регуламент којим би решио проблем реформе католичких школа. С тежњом да се прекину везе шлеских католика са истоверним немачким земљама и да се у школама образују лојални пруски поданици, предложено је да се за спровођење реформи у католичким школама у Шлезији ангажује опат августинског манастира у Сагану — Јохан Игнац Фелбигер (1724—1788). Након што су државни инспектори испитали реформе које је он већ спровео у парохијским школама у Сагану и утврдили да су добре, а истовремено безопасне по владара и државу, поверен му је процес реформисања католичких школа. Увиђајући предности протестантског образовног система, Фелбигер је 1762. отпутовао у Берлин, где је боравио неко време упознавши се са пијетистичким педагошким идејама и њиховим методима у школама које је водио Јохан Јулијус Хекер. На тим принципима је потом спровео сопствене реформе.<sup>8</sup>

Фелбигерови предлози су се односили на подизање нивоа образовања учитеља и поправљање лошег квалитета предавања. Он је инсистирао на ци-

<sup>6</sup> T. C. W. Blanning, *Joseph II*, London — New York 1994, 10—23.

<sup>7</sup> J. V. H. Melton, *Absolutism and the eighteenth-century origins of compulsory schooling in Prussia and Austria*, Cambridge 1988, 174—175.

<sup>8</sup> W. Romberg, *Johann Ignaz von Felbiger und Kardinal Johann Heinrich von Franckenberg. Wege der religiösen Reform in 18. Jahrhundert*, Sigmaringen 1999, 20—26.

вилном образовању и идеји да је учитељ тај који деци треба да усади не само духовне него и световне обавезе, од којих су најважније лојалност, послушност и посвећеност краљу. Такође, план наставе прилагођаван је социјалним околностима, настава је другачије конципирана, уведена су строжија правила о школским просторијама, наставним средствима и њиховом одржавању, а предмети које су ђаци учили зависили су од тога да ли живе у граду или на селу. Пошто су се махом градска деца запошљавала као секретари или писари, било им је неопходно да добро науче и школско и канцеларијско писмо. За будуће трговце један од најважнијих предмета било је познавање аритметике. Међутим, сматрало се да сеоској деци није неопходно поседовање свих ових знања, јер је иза тога стајала опасност да се повећа миграција из села ка граду. Било је довољно да знају да читају, помало пишу и рачунају, и да познају основе своје вероисповести. За поједине реформаторе звучала је blasphemично идеја да сеоска деца уче латински, јер би се тиме само стимулирала њихова жеља за свештеничким позивом и нарушавао природни и друштвени поредак.<sup>9</sup>

Уживајући подршку владара и двора, Фелбигер је приступио оснивању свог првог педагошког института који је требало не само да обучава учитеље, него и да припрема свештеничке кандидате за будуће положаје школских администратора. Увео је курс који је трајао четири недеље, сваког месеца је стизала нова група полазника, а за њихов смештај доградио је ново крило у манастиру у Сагану. Основна школа у Сагану је служила као лабораторијска школа у којој су ученици курса могли практично да посматрају Фелбигерове педагошке методе. Током година Фелбигер је свој институт назвао лабораторијском (огледном) школом, тј. „нормалном школом” (Normalschule), а овај назив је изведен из термина који се односио на функцију института као модела (норме) за остале католичке школе у провинцији. До 1765. у институту у Сагану обучено је 8 директора нормалних школа, 15 учитеља нормалних школа, 47 управника школа и 101 кандидат за свештеника. Фелбигер је био први реформатор у историји средњоевропског образовања који је успео да створи ефикасну мрежу нормалних школа.<sup>10</sup>

После 1770. Фелбигер је почео да се полако удаљава од својих педагошких обавеза. Његови патрони и подржаваоци у министарствима су се повукли или поумирали, а нови који су их заменили нису били толико заинтересовани за његове идеје. Уз то, краљ је постао више заинтересован за новоосвојене пољске територије, док је Шлезија изгубила своју некадашњу важност. Фелбигер се посветио приватним интересовањима, науци, агрономији, астрономији и физици, а због својих заслуга именован је 1773. за директо-

<sup>9</sup> J. V. H. Melton, *Absolutism and the eighteenth-century origins of compulsory schooling in Prussia and Austria*, 188.

<sup>10</sup> K. Lambrecht, *Tabelle und Toleranz. Johann Ignaz von Felbigers Reform der Volksschulbildung in Ostmitteleuropa*, *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 18/19 (2004), 153–157.

ра шлеског *Економско-педогошког друштва*. Пет година касније, 1778, баварска академија наука изабрала га је за почасног члана због његових доприноса у педагогији, а његов сагански метод је употребљен у реформама парохијских школа у Баварској. Због свог угледа као католичког педагошког реформатора, позван је у Аустрију да надгледа школске реформе које је 1769. започела царица Марија Терезија у провинцијама Горња и Доња Аустрија. Њена акција била је проузрокована алармантним меморандумом Леополда Ернеста грофа Фирмијана, принца-бискупа од Пасауа, који је упозорио на велику јерес и сујеверје које је владало у његовој дијецези, а којој су припадале и поменуте провинције.<sup>11</sup>

Гроф Фирмијан, који је у ранијим временима био познат по радикалним мерама према не-католицима којих је било доста у Хабзбуршкој монархији, током шездесетих година променио је своје методе. Уместо прогона протестаната прикључио се групи хабзбуршких епископа који су под утицајем идеја Лудовика Антонија Мураторија, угледног италијанског јансенисте, желели да спроведу реформу католичанства.<sup>12</sup> У складу са тим, спроводио је реформски програм који је укључивао оснивање болница, радионица и теолошких семинара, а пре свега се залагао за подизање општих школа и писмености. У поменутом меморандуму царици навео је да једино школе могу да избаве омладину у његовој дијецези од опасности атеизма и јереси, али да тај задатак може да се обави само уз помоћ државе. Његову идеју су подржали и припадници старије генерације високог католичког клера попут бечког надбискупа Мигација, залажући се за бољу обуку учитеља, јединствени катихизис и доношење едикта о основним школама. Овај предлог прослеђен је Дворској канцеларији (Hofkanzlei), централном административном телу надлежном за хабзбуршке наследне земље, која због своје конзервативности није била заинтересована за спровођење реформи. На интервенцију Државног савета (Staatsrat), тела које је канцелар Кауниц створио за питања унутрашње политике за целу државу, идеја о спровођењу општих школских реформи је усвојена. Саветом, који је играо кључну улогу у већини реформи терезијанског доба, доминирали су просветитељски настројени појединци махом образовани на протестантским универзитетима: Кауниц, који је студирао право у Лајпцигу, Егид фон Бори, студент Кристијана Волфа, и Тобијас Филип Геблер, који је студирао у Халеу, Гетингену и Јени.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> J. V. H. Melton, *Absolutism and the eighteenth-century origins of compulsory schooling in Prussia and Austria*, 201—202.

<sup>12</sup> W. R. Ward, *Late Jansenism and the Habsburgs*, in: *Religion and politics in enlightenment Europe*, Ed. by James E. Bradley and Dale K. Van Kley, Notre Dame 2001, 161—162.

<sup>13</sup> Носиоци просветитељских идеја у Аустрији нису били само књижевници као у Француској или Немачкој, него и универзитетски професори, попут Герхарда Ван-Свитена, Ригера, Соненфелса, Мартинија, Ајбла и др. Њихова схватања о односу државе и цркве директно су утицала на законе и декрете које је доносила влада, а снажну подршку имали су у цару Јосифу II. У: М. Костић, *Гроф Колер као културнопросветни реформатор Срба у Угарској у XVIII веку*, Београд 1932, 7—9.

Након неуспешног покушаја Јозефа Месмера, ректора градске школе Светог Стефана у Бечу и главног пропагатора Фелбигерових идеја и метода, са оснивањем нормалне школе у Бечу и његове смене 1773. реформе би вероватно биле заустављене да се није одиграо један важан догађај који им је дао нови замах. Папа Клемент XIV је јула исте године распустио језуитски ред, а у циљу одржавања савезништва са бечким двором имовину реда у аустријским земљама препустио је држави. Та конфискована језуитска имовина која је вредела 13 милиона флорина постала је извор из којег је финансирана реформа школства.<sup>14</sup> Канцелар Кауниц је на царичин захтев послао писмо амбасадору у Берлину, Готфриду ван Свитену, да проба да добије допуштење од пруског краља Фридриха да Фелбигера привремено стави на располагање царици. Фелбигер је требало да добије улогу неке врсте супервизора и да надгледа спровођење реформи. У Беч је стигао маја 1774. године и убрзо је постављен у *Комисију за образовање* (Studienhofkommission). Први задатак био му је да састави *Општи школски закон* (Allgemeine Schulordnung) у којем су изнете идеје о важности образовања све деце за срећу нације. Школовање је постало обавезно за сву децу старости од шест до дванаест година. Сеоски учитељи су морали по црквеним регистрима да провере да ли сва деца похађају наставу, док су у градовима локалне власти слале учитељима листу са именима ученика, а овај је имао обавезу да региструје њихове изостанке. Изостајање из школе власт је оштро кажњавала. Настава је трајала пет дана недељно, три сата пре подне и два после подне. Иако је школа трајала током целе године, сеоска деца су могла да изостају из школе током жетве и летњих радова.<sup>15</sup>

Законом је предвиђено установљење три врсте школа. Свако место је морало да има малу школу (Trivialschule) у којој би ђаци стекли макар минимално образовање: да читају, пишу, рачунају и познају основе вере. Други тип школе била је главна школа (Hauptschule), која је морала да постоји у сваком провинцијском седишту, тј. граду, и образовала је ученике из средње класе који су се спремали за посао трговца, занатлије или писара, као и оне који су тежили да напредују ка гимназији. Ту се од предмета учило, поред основних ствари из тривијалне школе, још и основни латински, историја, географија, механика, тригонометрија, архитектура и састављање писмених састава. Коначно, трећи тип школа биле су нормалне школе, које су предвиђене по једна у свакој провинцији и у којима би се школовали учитељи, инспектори и директори будућих школа. Нико није смео да буде примљен на место учитеља ако није имао завршену ову школу. Током реформи инсистирало се на једнообразности свих школа у држави. Супервизију у малим школама обављали су заједно локални свештеник и цивилни инспектор, који су своје извештаје

<sup>14</sup> J. V. H. Melton, *Absolutism and the eighteenth-century origins of compulsory schooling in Prussia and Austria*, 209—211.

<sup>15</sup> J. V. H. Melton, *Absolutism and the eighteenth-century origins of compulsory schooling in Prussia and Austria*, 212.

прослеђивали надлежном супервизору, најчешће неком вишем свештеном лицу које је постављао бискуп. Овај је своје извештаје слао даље провинцијској школској комисији, коју је именovala провинцијска администрација. Нормалне и главне школе су надзирали цивилни појединци, осим верске наставе, чије испуњавање је контролисао локални свештеник. Надзорник нормалне школе био је уједно и њен директор који је два пута годишње морао да шаље извештаје провинцијској школској комисији. Због одличних резултата у спровођењу реформи с временом су Фелбигерове везе са царицом Маријом Терезијом постајале све снажније, да би га она 1777. поставила за врховног директора свих малих, главних и нормалних школа у држави.<sup>16</sup> Нормална школа у Бечу била је место где су се одшколовали први инспектори и директори српских основних школа: Аврам Мразовић, Теодор Јанковић Миријевски и Стефан Вујановски.

## II. РЕФОРМЕ СРПСКИХ ОСНОВНИХ ШКОЛА

За школе православног становништва и њихове наставне програме била је надлежна православна црква у Монархији, организована у верско-територијалну јединицу под називом Карловачка митрополија.<sup>17</sup> На територији Карловачке митрополије, као и у остатку државе, школство се све до спровођења терезијанских реформи налазило под црквеном јурисдикцијом. На челу Митрополије налазио се митрополит, у чијем избору је учествовао и двор. Митрополити и помесни епископи су још од Велике сеобе 1690. и масовног доласка српског становништва у Хабзбуршку монархију велику пажњу посвећивали оснивању и ширењу основних школа видећи у њима средство за општи напредак, али и за очување верског и културног идентитета.<sup>18</sup>

Током прве половине 18. века српске школе биле су организоване слично онима са почетка века, а настава у њима састојала се искључиво у учењу читања црквених књига. Прве промене средином века уводи карловачки митрополит Павле Ненадовић (1749—1768), који је у Сремским Карловцима основао покровобогородичине школе и бринуо се о финансијама, смештају, училима, наставном особљу и другим потребама. У овим школама, организованим по руском узору, биле су обједињене основна (српска и грчка), клерикална (богословија) и латинска школа (нижа гимназија). Уџбеници у тим школама стизали су као помоћ из Русије, која је на тај начин помагала православном српском и румунском становништву. Преко ових књига су се у срп-

<sup>16</sup> W. Romberg, *Johann Ignaz von Felbiger und Kardinal Johann Heinrich von Franckenberg. Wege der religiösen Reform in 18. Jahrhundert*, 28—29.

<sup>17</sup> J. X. Швикер, *Политичка историја Срба у Угарској*, Нови Сад 1998, 13—43.

<sup>18</sup> S. K. Kostić, *Kulturorientierung und Volksschule der Serben in der Donaumonarchie zur Zeit Maria Theresias*, in: *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.*, Richard G. Plaschka, Grete Klingenstein u.a. (Hg.), Bd. 2, Wien 1985, 847—851.

ски језик и правопис уводиле руске речи и изрази, њихов начин писања и изговора, мешали са њим и трајно утврђивали. Снажна политичко-културна веза православних поданика Монархије није била по вољи ни бечком двору ни католичкој цркви, који су на сваки начин гледали да је прекину и у циљу централизовања државе ојачају свој утицај.<sup>19</sup>

Стање школства међу српским становништвом одговарало је стању школства у целој држави пре реформи. По службеном попису из 1770. у целој Угарској било је тада 2845 основних школа; све су биле конфесионалне, и од тога су две трећине припадале католицима, а једна трећина протестантима, унијатима и православнима. Деци католика било је забрањено да похађају школе не-католика, док је обрнути процес био дозвољен. Државна политика је на више начина стимулисала преласке православног и протестантског становништва у католичанство, а заједничко школовање је било једно од главних средстава за то. Ове школе је посећивало једва 25% деце, а учитељским послом су се бавили углавном ислужени војници и занатлије, који су често и сами једва знали да пишу.<sup>20</sup>

Покровобогородичине школе су угашене 1769, исте године када су започеле велике реформе у држави. Царица Марија Терезија је школе које су се дотада налазиле под туторством цркве прогласила за *politicum* и пребацила у надлежност државе. По пруском моделу и под руководством Јохана Игнаца Фелбигера оне су од вероисповедних постале световне образовне институције којима је примарни задатак постао да васпитају добре грађане и поданике и створе лојалност према владарском дому. У тим школама су употребљавани уџбеници које је саставио Фелбигер, а које су на славеносрпски преводили угледни световњаци: Теодор Јанковић Миријевски, Аврам Мразовић, Стефан Вујановски, Захарија Орфелин и др.<sup>21</sup>

Прве реформе су спроведене у Банату, области која је припадала камералном добру, а која је ослобођена од Турака Пожаревачким миром 1718, а затим и у осталим областима Угарске у којима су живели Срби.<sup>22</sup> На основу *Ойцџие школске уредбе* у Темишвару је 1775. оформљена Школска комисија, на чијем челу је био гроф Зауер, и у чијој надлежности су биле и православне школе. Мешовита комисија, коју су сачињавали представници више етнија и вероисповести, затекла је лоше стање у провинцији и недовољан наставни кадар, али је ипак 1776. успела да отвори за рад немачку Нормалну школу, коју су посећивали и српски и румунски ђаци. Желећи да обнови и побољша стару мрежу православних школа, Илирска дворска депутација, дворска институција задужена за питања православног српског и румунског становни-

<sup>19</sup> Д. Кириловић, *Српске основне школе у Војводини у 18. веку (1740—1780)*, Сремски Карловци 1929, 2—3.

<sup>20</sup> Д. Кириловић, *Српске основне школе у Војводини у 18. веку*, 4.

<sup>21</sup> С. К. Костић, *Орфелин и терезијанске школске реформе*, Зборник МС за књижевност и језик 21—2 (1973), 223—226.

<sup>22</sup> P. J. Adler, *Habsburg School Reform among the Orthodox Minorities, 1770—1780*, *Slavic Review*, Vol. 33, No. 1 (Mar, 1974), 28.

штва са грофом Францом Колером на челу,<sup>23</sup> саставила је упутства под називом *Regulae directivae für die Verbesserung des illyrischen und walachischen nicht-unirten Elementar- oder Trivial-Schulwesens in den K. K. Erbländern*. По тим правилима, православне школе би се отварале само у оним местима са претежно православним становништвом, док је у осталим случајевима православну децу требало примати у католичке школе, али је било забрањено правити им проблеме због другачије вере. У српским и румунским насељима требало је поправити оронуте школске зграде, а у свакој парохији без школе подићи нову школу са станом за учитеља, за шта су локалне власти биле обавезне да пронађу средства. Зграде су морале да имају одвојене учионице за дечаке и девојчице, да буду адекватно опремљене наставним средствима (столовима, скамијама, таблама, мастионицама), а неспособни и лоши учитељи замењени новима, квалификованима и послушнима цивилним и духовним властима. Учитељи нису смели да се баве ни једним послом који би им одвлачио пажњу од школе, те су им због тога додељивани двострука површина окућнице и два јутра ливаде. У новцу су примали годишње од 30 до 60 форинти у зависности од броја домаћинстава у месту. Посао учитеља у православној школи могао је добити само неко ко је имао држављанство, без обзира да ли је католичке или православне вере. Тиме је законодавац искључио руске учитеље, којих је било доста и са којима је истоверно српско и румунско становништво одржавало тесне везе. Такође је свештеницима била одузета могућност да добију посао учитеља, због великог броја обавеза које су имали у својим парохијама.<sup>24</sup>

Настава у сеоским основним школама заснивала се на учењу читања, писања, рачунања и веронауке, са којом су повезани моралка, молитве и црквено појање. У градским школама деца су могла да добију шире образовање увођењем предмета који нису били заступљени у сеоским школама. Учитељ је био у обавези да сваких пола године шаље извештаје о стању школе световним и духовним властима, а инспекцију су обављали локални свештеници, окружне проте и епископи. Илирска дворска депутација је послала *Regulae directivae* надлежном епископу Вићентију Јовановићу Видаку 24. маја 1774. са упутством да, у сарадњи са царским комесаром Матезеном, и војним и политичким властима у Банату, спроведе ова упутства. Неколико месеци касније посебна комисија је на основу ових упутстава донела *План о тривијалним школама за Банат* (*Plan der Trivialschulen für das Banat*), по којем је тамо требало подићи 373 нове школе и неколико Срба послати на нормални течај у Беч. Царски комесар Матезен је митрополиту Видаку тада предао и Фелбигеров приручник за учитеље (*Nothwendiges Handbuch zum Gebrauch der Lehrer in den deutschen Schulen*) са изричитом царичином наредбом да се књига преведе

<sup>23</sup> М. Костић, *Гроф Колер као културнопросветни реформатор Срба у Угарској у XVIII веку*, 41—47.

<sup>24</sup> С. К. Костић, *Српске основне школе у Банату*, у: *Историја школа и образовања код Срба*, (ур.) Едиб Хасанагић, Београд 1974, 162—163.



сиромашној деци 10.000 примерака буквара и исто толико примерака катихизиса. И други уџбеници за српске и румунске основне школе настајали су као адаптације уџбеника намењених немачким основним школама, а које је у већини састављао Фелбигер. Тако је уџбеник из аритметике *Anleitung zur Rechenkunst zum Gebrauch der Schulen in k. k. Staaten* (1774), који је Фелбигер саставио за употребу у немачким школама, на српски превео Атанасије Димитријевић Секереш, парох православне цркве у Бечу и цензор у илирској дворској штампарији, под називом *Руководство к ариџметики...* (1777) и одштампао у Курцбековој штампарији. Као читанка је коришћено дело *Руководство к честности и љавости...* (1777), које је такође Секереш превео и адаптирао за српске ђаке на основу Фелбигерове књиге *Anleitung zur Rechtschaffenheit oder das für die in den Trivialschulen lernende slawonisch-servische Jugend bestimmt Lesebuch* (1774). За учење лепог писања у српским школама је употребљаван уџбеник који је саставио Захарија Орфелин *Славенскаја и валахијскаја Калуграфија* (1778), а који је саставио по угледу на Фелбигеров *Anleitung zum Schönschreiben, nach Regeln und Mustern. Oder Vorschriften. Zum Gebrauch der deutschen Schulen in den kaiserl. königl. Staaten* (1775).<sup>28</sup> Проблем се појавио када је Илирска дворска депутација покушала да у српске школе уведе Фелбигеров сагански катихизис, који је, упркос противљењу кардинала Мигација, царица Марија Терезија завела у аустријским католичким школама 1772. Православно свештенство и народ побунили су се против тога и после великих полемика у српске школе уведен је православни катихизис, који је саставио и у Бечу штампао Јован Рајић 1774.<sup>29</sup>

У наредних неколико година број српских школа се умногостручио, а доношењем новог закона (*Ratio educationis*, 1777) школство у целој Угарској изједначено је у највећој могућој мери са оним у Банату и остатку државе. Број српских стипендиста који су похађали Нормалну школу у Бечу порастао је толико да су се већ од 1777. на челима дистриката са српским становништвом нашли српски инспектори. Теодор Јанковић Миријевски је због својих квалитета и образовања постављен за школског инспектора у великоварадском дистрику. Аврам Мразовић је по повратку из Беча постављен за школског инспектора у печујском, а Стефан Вујановски у загребачком дистрику. Обојица су при својим седиштима, Сомбору и Осијеку, основали главне школе за те дистрикте и држали течај за обуку учитеља по Фелбигеровим методима.<sup>30</sup> Јанковић је на позив руског престолонаследника, царевића Павела Петровича, а на препоруку карловачког митрополита Мојсеја Путника и уз дозволу бечког

<sup>28</sup> Д. Кириловић, *Српске основне школе у Војводини у 18. веку*, 44—68; Такође у: С. К. Костић, *Српске основне школе у Банату*, 176—180.

<sup>29</sup> П. Пузовић, *Како је настао Катихизис Јована Рајића*, у: Јован Рајић: живот и дело, Ур. Марта Фрајнд, Београд 1997, 329—334.

<sup>30</sup> С. К. Костић, *Српске основне школе у Печујском округу*, у: Историја школа и образовања код Срба, (ур.) Едиб Хасанагић, Београд 1974, 188—189.

двора, 1782. напустио државу и отпутовао у Русију, где се нашао на челу образовних реформи које је спроводила царица Катарина II.<sup>31</sup>

### III. УЛОГА ИНТЕЛЕКТУАЛАЦА У СПРОВОЂЕЊУ РЕФОРМИ

У процесу трансфера културе и знања важну улогу имали су интелектуалци који су, самоиницијативно или у служби државе, својим делима и јавним ангажовањем ширили идеје просвећености.<sup>32</sup> Прогресивни и рационални дух *филозофа* који је утицао на више интелектуалаца у аустријској држави пропагирао је активни социјални живот, предузимљивост и посвећеност општекорисним стварима и стајао је насупрот идеји метафизичности и статичности која је била оличена у монашким и клерикалним групама.<sup>33</sup> Патриотске и националне тежње појединаца који су у остварењу идеала просвећености видели могућност за напредак сопствене етнице или нације биле су често главни подстицај за деловање у јавној сфери.<sup>34</sup> Интелектуалци су представљали мост између виших и образованих друштвених група и најшире масе народа, преко којег су кружиле и размењивале се различите идеје у једном друштву. Појам интелектуалац означава нов тип човека насталог у другој половини 18. века који је поседовао филозофско знање у најширем смислу те речи. Регрутован је из групе образоване интелигенције коју су чинили представници више слојева: ситног и крупног племства, буржоазије и трговачко-занатског градског слоја, као и из редова цркве. Налазећи се између монополистичких моћи племства и цркве, он се често ослања на економске потенцијале ојачале буржоазије, притом је у следећим деценијама усмеравајући у правцу конгруенције знања и савести.<sup>35</sup> Управо у тим групама на које се интелектуалац ослања у свом јавном ангажману препознаје се нова некохерентна, социјално и интелектуално веома разнолика група, која представља носећи, прогресивни слој у ширењу просветитељских идеја. Та група или групе могу се обухватити појмом — интелигенција.

Разлику између појмова интелектуалац и интелигенција треба видети и у томе што интелигенцију карактеришу особине социјалне скрајнутости (декласираности), маргинализације и понекад револуционарне самоспознаје, док су интелектуалци интегрисана група чију реч друштво ослушкује, који као творци и посредници учествују у преносу културних садржаја и чији се духовни

<sup>31</sup> P. Polz, *Theodor Janković und die Schulreform in Russland*, in: Die Aufklärung in Ost- und Südosteuropa: Aufsätze, Vorträge, Dokumentationen, Hrgb. Erna Lesky, Strahinja K. Kostić, Josef Matl und Georg von Rauch, Wien 1972, 125—127.

<sup>32</sup> P. Melichar, *Zur Soziogenese des Intellektuellen in Österreich, vor allem im josephinischen Wien*, (рукопис докторске дисертације) Wien 1993, 80—86.

<sup>33</sup> D. Beales, *Enlightenment and Reform in Eighteenth-century Europe*, 72—73.

<sup>34</sup> D. H. Griffin, *Patriotism and Poetry in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge 2002, 12—25.

<sup>35</sup> *Intelligenz, Intelligentsia, Intellektueller*, u: Historische Wörterbuch der Philosophie, Hrg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4, Basel—Stuttgart 1976, 454—456.

производи увек продају. Интелигенција је културно-социолошки, а интелектуалац социјално-психолошки појам. Интелектуалац је неко ко се бави, у најширем смислу, духовним, нематеријалним послом и разликује се од интелигенције, која, као елита која испуњава одређену функцију, представља репрезентативне културне садржаје једног друштва. Теорија интелигенције се у великој мери поклапа са теоријом елите. Интелектуалац је индикатор у еманципаторском процесу остварења постулата грађанских слобода и опуномоћен да преузме водећу улогу у политичком и културном животу.<sup>36</sup>

Такође, не сме се занемарити ни значај црквене интелигенције која постоји још од раног средњег века. Црквена организација као институција са разгранатим системом заједница и механизмима комуникације одувек је нижим друштвеним слојевима представљала отворен пут за напредовање у друштвеној хијерархији. Припадници црквене интелигенције регрутовани су из свих друштвених слојева, а сходно свом образовању и способностима имали су прилику да заузму значајне положаје. Део црквене интелигенције у другој половини 18. века прихвата промене које се одигравају у јавној сфери и постаје чак и њихов заговорник. То су углавном били свештенички слојеви који су у црквеним реформама видели могућност поправљања свог друштвеног и материјалног положаја. Они су противнике имали у монаштву које је било директно погођено укидањем манастира и умањивањем важности њихове јавне улоге. Противници су били и припадници високог црквеног клера, који су у реформама видели опасност за свој друштвени статус и материјални положај. Ипак, део епископата је прихватио државне реформе као промену која ће донети напредак целом друштву.

Такву улогу су имали посебно темишварски епископ Петар Петровић и један од највећих српских теолога тог доба — Јован Рајић (1726—1801), архимандрит манастира Ковиљ. Обојица су били заступници просветитељских идеја и сваки је својим радом преносио ту идеју даље према већем броју људи. Рајић је пореклом из веома сиромашне породице без икаквог социјалног статуса и угледа, али се својом интелигенцијом истакао у школи и као стипендиста карловачких митрополита успео да заврши студије на православној духовној академији у Кијеву. Након више година путовања по Европи скрасио се у манастиру Ковиљ, где је добио и чин архимандрита, а одатле је водио интензивну кореспонденцију са низом интелектуалаца који су били укључени у терезијанске и јозефинистичке реформе. Написао је велик број дела религиозне и световне тематике, а за потребе реформисаних школа саставио је православно катихизис који је заменио прописани Фелбигеров сагански катихизис.<sup>37</sup> Темишварски епископ Петар Петровић (1740—1801), с друге стране, словио је за изузетно образованог човека, врсног познаваоца класичних наука и ватреног заступника идеја француских енциклопедиста. Због своје учености

<sup>36</sup> *Intelligenz, Intelligentsia, Intellektueller*, 456—458.

<sup>37</sup> С. Војиновић, *Хронологија живота и рада Јована Рајића*, у: Јован Рајић: живот и дело, Ур. Марга Фрајнд, Београд 1997, 7—26.

уживао је велик углед на двору Леополда II, а његови либерални ставови често су му, од стране појединих сународника, доносили критике и оптужбе за неправоверност.<sup>38</sup>

Од средине 18. века међу српским становницима Хабзбуршке монархије уочава се процес јачања грађанских идеала који постају све видљивији у свакодневном животу, али и у делима појединих уметника и књижевника. Попут сличних, само снажнијих токова у Француској, Енглеској и немачким земљама, заступници таквих идеја постају појединци из слоја грађанске интелигенције. Они путем кореспонденције конституишу незваничне интелектуалне мреже, *res publica literaria*, које с временом прерастају у јавна удружења патриотског, економског или едукативног карактера.<sup>39</sup> У њима су се размењивале интелектуалне идеје, дискутовало се о главним просветитељским литерарним делима, као и догађајима који су пратили спровођење државних реформи. Подршку својим ставовима налазе међу појединцима и мањинама из грађанског, трговачко-занатлијског и племићког слоја. Ова подршка није увек снажна и често је променљива, а углавном произлази из личне тежње појединаца за напредовањем и усавршавањем. Неколико је фактора који утичу на профилисање грађанске интелигенције, дефинисање њених другачијих потреба и пријемчивости за нове либералније идеје: њено социјално порекло, већа раширеност образовања, конституисање критичког јавног мњења, настанак модерне педагогије, појава периодичних новина и часописа, слабљење цензуре као и темељне државне реформе.<sup>40</sup>

Овакав положај интелектуалца одредио је његово место у 18. веку као актера који се налазио, не изван, него у средини друштвених односа. Његова духовна покретљивост и способност да ментално превазиђе границе одређених социјалних и идеолошких групација долазила је до изражаја управо у временима великих промена какве су биле терезијанске, а нарочито јозефинистичке реформе.<sup>41</sup> То је завршно време једног дужег процеса, започетог у 16. веку, у којем се ствара прототип модерног интелектуалца. Такав тип људи немирног духа, познат као *novatores*, није био окупљен у одређене професионалне делатности, него се кретао по целом простору културног, духовног и политичког живота.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> М. Костић, *Темичварски епископ Пећар Пећровић по књигама његове библиотеке*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, св. 3, књ. VIII (1935), 452—456; Такође у: М. Костић, *Штепан ушчицај француског филозофа Bayle-а на темичварског епископа Пећара Пећровића*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, св. 1 (1928), 67—70.

<sup>39</sup> R. Vellusig, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Wien 2000, 21—25; Такође у: J. Schlobach, *Literarische Korrespondenzen*, in: *Aufklärungen. Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, Hrgb. von Gerhard Sauder und Jochen Schlobach, Bd. 1, Heidelberg 1985, 224—225.

<sup>40</sup> H. H. Gerth, *Bürgerliche Intelligenz um 1800. Zur Soziologie des deutschen Frühliberalismus*, Göttingen 1976, 29.

<sup>41</sup> W. D. Wilson, *Intellekt und Herrschaft. Wielands Goldner Spiegel, Joseph II. und das Ideal eines kritischen Mezenats im aufgeklärten Absolutismus*, in: *MLN*, Vol. 99, No. 3 (April, 1984), 487—490.

<sup>42</sup> J. Held, *Intellektuelle in der Frühen Neuzeit*, u: *Intellektuelle in der Frühen Neuzeit*, Jutta Held (Hrsg.), München 2002, 9—11.

Низ српских интелектуалаца оваквог интелектуалног профила појављује се од средине 18. века (Атанасије Димитријевић Секереш, Теодор Јанковић Миријевски, Аврам Мразовић, Урош Несторовић, Стефан Вујановски, Алексије Везилић итд.), а истовремено се конституише и критична грађанска маса која је служила као идеолошка база грађанском интелектуалцу.<sup>43</sup> Промене се уочавају и у уметности где јавност (публика) постаје главни судија за питање уметности и естетике. Уметнику (сликару, музичару или књижевнику) отвара се нова могућност да живи и ради од продаје својих дела на тржишту и да избегне везивање за једног патрона — аристократу. Да тај процес еманципације није ишао лако, показују примери неколико изузетних појединаца: Јозеф Хајдн је до смрти био у служби грофа Естерхазија као вице капел-мајстер, али његов статус је био у нивоу осталих ливрејисаних службеника, док је Волфганг Амадеус Моцарт успео да прекине везе са својим патроном, салцбуршким надбискупом.<sup>44</sup> Слично је учинио и Фридрих Шилер, побегавши од заштите свог мецене након више година службе, за које време је морао да, по његовој жељи, изучава медицину и саставља дела по цену утамничења. Сликари и гравери су егзистирали на периферији дворског живота и њихов статус није се посебно разликовао од статуса занатлија.<sup>45</sup>

Уметници и интелектуалци у Карловачкој митрополији били су финансијски везани за моћне и утицајне митрополите и епископе, који су контролисали комплетан духовни живот српске етнице. Тек је државна реформа царице Марије Терезије, а поготову цара Јосифа II, којом је црква подређена држави, ослободила довољан простор за грађанско друштво и грађанске интелектуалце. Тај простор за јавно деловање који је настао у року од нешто више од једне деценије најбоље се уочава на примерима двојице интелектуалаца, Захарије Орфелина и Доситеја Обрадовића. Захарија Орфелин (1726—1785) је потицао из грађанске породице и попут Јована Рајића истакао се искључиво својим способностима.<sup>46</sup> Након завршеног школовања радио је као учитељ у славено-латинској школи у Новом Саду, а затим и као секретар на двору митрополита Павла Ненадовића. Касније прелази на двор темишварског епископа Вићентија Јовановића Видака, где ради као благајник, али незадовољан одлази у Венецију, где се запошљава као коректор у штампарији Димитрија Теодосија, Грка који је штампао књиге за словенске народе на Балкану. Крај свог живота проводи у Бечу, где обавља сличан посао у штампарији Јосифа Курцбека приређујући за штампу дела која су пратила просветитељске државне реформе у Карловачкој митрополији. Током живота се интензивно бавио графичким радом, израдивши велик број бакорезних листова

<sup>43</sup> М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни живот Срба у Хабсбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд 2006, 64—98.

<sup>44</sup> Т. С. W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660—1789*, Oxford 2002, 78—99.

<sup>45</sup> М. Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in image, spectacle and text*, Mainz 2000, 46.

<sup>46</sup> Л. Чурчић, *Књига о Захарији Орфелину*, Загреб 2002, 13—20, 27—75.

са религиозном тематиком за православне наручиоце. Такође је саставио и штампано више богослужбених књига, школских уџбеника, научно-популарних дела и песама.

Орфелин је цео свој живот провео везан за патроне из високе црквене хијерархије, што му је у великој мери ограничавало слободу јавног деловања. Своје тежње ка просвећивању своје етнице и ослобођењу од строге контроле црквених власти исказао је у предговорима многих књига које је штампао, као и у писмима и песмама које је писао. Због њих је у неколико наврата упадао у конфликте са духовном елитом Карловачке митрополије због којих је морао да се склања у Венецију и Беч, а живот је завршио у сиромаштву. Орфелинов живот протекао је у неуспелим покушајима ослобађања из старог патронажног механизма, што није било могуће све до спровођења реформи и конституисања грађанства довољно еманципованог од утицаја цркве и аристократије.<sup>47</sup>

Оно што није могао Орфелин, пошло је за руком Доситеју Обрадовићу (1740—1811), интелектуалцу једну генерацију млађем од Орфелина, што је чинило довољну временску разлику за конституисање грађанске публике. Доситеј је цео живот провео у путовању финансиран од грађанских мецена и продаје својих књига, коју је организовао преко грађанских удружења. То му је пружио економску независност и могућност да прихвата помоћ различитих патрона, а да притом остане изван било какве чврсте обавезе према њима. Доситеј је на тај начин пропутовао велик део Европе, пребивајући периодично у Бечу, Лајпцигу, Лондону, Трсту или Смирни, финансирао издавање својих књига, притом константно одржавајући свој друштвени и економски статус на нивоу одговарајућем за грађанског интелектуалца.<sup>48</sup>

Поред ове двојице, категорији интелектуалаца припадали су и појединци који су се директно ангажовали у спровођењу државних реформи попут Теодора Јанковића Миријевског и Атанасија Димитријевића Секереша. Јанковића, даровитог младића из угледне породице, уочио је темишварски епископ Вићентије Јовановић Видак и као свог питомца послао на студије у Беч, где је завршио права и филозофију. У Бечу је похађао предавања Јозефа фон Зоненфелса, а по завршетку студија годину дана радио као секретар код пуковника Фекетија. По повратку у Темишвар ступио је у секретарску службу код свог патрона, одакле је од стране државе наменован на место надзорника реформисаних школа у Банату, области под директном управом бечког двора. Како је успешно спроводио све постављене задатке, његов углед је растао, да би као угледан и способан реформатор 1782. године отишао у Русију, где је ангажован на реформисању руског образовног система. Атанасије Димитријевић Секереш је од 1772. до смрти 1794. био државни цензор и коректор књи-

<sup>47</sup> J. Todorović, *An orthodox festival book in the Habsburg Empire: Zaharija Orfelin's Festive Greeting to Mojsej Putnik (1757)*, Aldershot 2006, 23—33.

<sup>48</sup> М. Костић, *Доситеј Обрадовић у историјској перспективи XVIII и XIX века*, Београд 1952, 33—39.

га за Србе, које су штампане у монополисаној царско-краљевској илирској дворској штампарији Јозефа Курцбека, а од 1774. и државни цензор Дворске цензурне комисије за оријенталне језике и романе. Он је био један од најважнијих заговорника снажнијег немачког културног утицаја на словенско становништво настањено у јужним деловима Угарске и у Банату.<sup>49</sup>

#### IV. ОРФЕЛИНОВА КАЛИГРАФИЈА: НАСТАНАК, ФУНКЦИЈА, РЕЦЕПЦИЈА, СТРУКТУРА, ЕМБЛЕМАТИКА

За реформисане српске основне школе био је неопходан низ нових уџбеника прилагођених њеном наставном плану. Поштујући правило једнообразности уџбеници су махом настајали по узору на Фелбигерове уџбенике који су важили за целу државу, али са неопходним изменама за српско становништво.<sup>50</sup> Сви школски уџбеници за српско православно становништво састављани су под супервизијом Илирске дворске депутације, подвргавани цензури и од 1770. штампани у привилегованој штампарији Јозефа Курцбека у Бечу. Током образовних реформи спровођених у држави седамдесетих година Илирска дворска депутација предвидела је израду једног уџбеника калиграфије по којој би се овај предмет учио у основним (тривијалним) школама.<sup>51</sup> На молбу Илирске дворске депутације да се међу православнима нађе одговарајући човек који би могао за српске и румунске основне школе у Банату да изради уџбеник за лепо писање по моделу који је већ био уведен у аустријски школски систем, карловачки митрополит Викентије Јовановић Видак предложио је Захарију Орфелина. Већ 8. октобра 1776. Депутација је од митрополита тражила да са Орфелином одмах ступи у контакт, приволи га да изради уџбеник и „...nach beygeschlossener deutscher Anmerkung auch die Illyrische und wallachische Sprache in Regeln bringen, hierüber eine Anweisung verfassen, die Muster der letzteren samt den Aufsätzen, der Schriften, zu denen er aufgenommen, lehrreiche und moralische Gegenstände wählen kann, entwerfen, und den gesammten Aufsatz, wie er ihn sodann aufzulegen und die hierbei einschreitenden Stichplatten zu verfassen gedächte, samt den Betrag der Unkosten ihme Metropolit zu dem Ende übergeben sollte, auf daß selber nacher Wien eingesendet werde...“<sup>52</sup> Уз допис Депутације била су приложена упутства и немачки узор лепог писања. Митрополит је поступио по захтеву Депутације и Орфелин је прихватио посао који је завршио за осам месеци, до 10. јуна 1777. У извештају који је послао ми-

<sup>49</sup> М. Костић, *Досићејев пријатељ и саветник Секереш*, у: Глас САНУ 256, књ. 12 (1963), 26.

<sup>50</sup> О историјату, производњи, цензури, продаји и цени школског уџбеника у 18. веку, упореди: Н. Rommel, *Das Schulbuch im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden—Dotzheim 1968, 17—62.

<sup>51</sup> О изгледу, структури и намени приручника калиграфије у бароку упореди: W. Doede, *Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörfer und die Kalligraphie des Barock*, München 1988, 17—24.

<sup>52</sup> М. Kostić, *Zacharias Orfelins Kalligraphie*, Archiv für slavische Philologie, XXXVI (1916), 156—157.

трополиту обавестио га је да због болести није у стању да изреже на плочама ове листове и да их одштампа, али да, зато што је он једини бакрорезац који познаје језик, жели то лично да уради, препуштајући њима да одреде висину накнаде за посао. Због тога је митрополиту послао цртеж планиране *Калиграфџије* који је требало даље проследити Илирској дворској депутацији.<sup>53</sup>

Ову *Калиграфџију* послао је митрополит Видак Илирској дворској депутацији на процену, а ова је стручно мишљење затражила од Јакоба Шмуцера, тада директора Академије ликовних уметности. На основу високе оцене којом је Шмуцер оценио Орфелиново дело, Депутација је 17. јула 1777. обавестила царицу Марију Терезију да је Орфелинов посао надмашио не само очекивање, него, у неким својим деловима, оно што је у тој области створено на немачком језику. Орфелин је успео у свом делу да стандардизује правила српског језика и да оствари завидну закономерност у правопису, који је дотада био веома разнолик. Царица је усвојила предлог да Орфелин буде награђен са сто дуката, као и да се дело скрати, тако да заједно са насловном страном има свега седамнаест листова, пошто је намењено употреби у основним школама. Тих седамнаест листова сачињавају уџбеник *Славенскаја и валахијскаја Калиграфџија*, штампан 1778. у 3000 примерака и бесплатно дељен сиромашним ученицима (сл. 1). Ова књига сачињена је на основу појединих цртежа из претходне калиграфије, уз извесне додатке и измене.<sup>54</sup>

Уџбеник је заживео у српским основним школама и остао у употреби и наредних деценија. Иста тежња за једнообразношћу и практицизмом која је водила реформаторе седамдесетих година 18. века преузета је у новом, измењеном и допуњеном издању школског закона 1806, којим је, након јозефинистичких, настављена реформа образовног система у Монархији. За ту сврху био је потребан већи број јефтинијих, а садржајно и технички бољих уџбеника и других књига. Када се почетком 19. века одлучивало о типу слова који ће бити стандардан за сва српска и ћирилична издања штампана у штампарији пештанског универзитета, угарско намесничко веће позвало је карловачког митрополита Стефана Стратимировића да предложи садржај и одговарајуће етичке норме за нове уџбенике, као и узорке за један тип писаних и штампаних слова црквене и грађанске ћирилице, којима би се убудуће штампале школске и друге ћириличке књиге. Митрополит Стратимировић је мишљење о томе затражио од српских епископа и школских директора који су предложили да се модел за стандардни тип слова узме из Орфелинове прве *Калиграфџије*.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Орфелин је још раније, пре настанка овог дела, израдио и публиковао два уџбеника о калиграфији: *Новаја и основашелнаја славеносербскаја Калиграфџија* (1759) и Новјејшија славенскија *Прописи ради ползи и уџићребленија Славено-Сербског јуношества* (1776). У: Д. Давидов, *Српска уметничка ћирилица: калиграфџија Захарија Орфелина*, Београд 1994, 29–31, 43.

<sup>54</sup> Мита Костић је описао Орфелиново првобитно планирано дело које је садржало 46 листова. У: М. Костић, *Zacharias Orfelins Kalligraphie*, 155–165; Упореди такође: С. К. Костић, *Орфелин и терезијанске школске реформе*, 220.

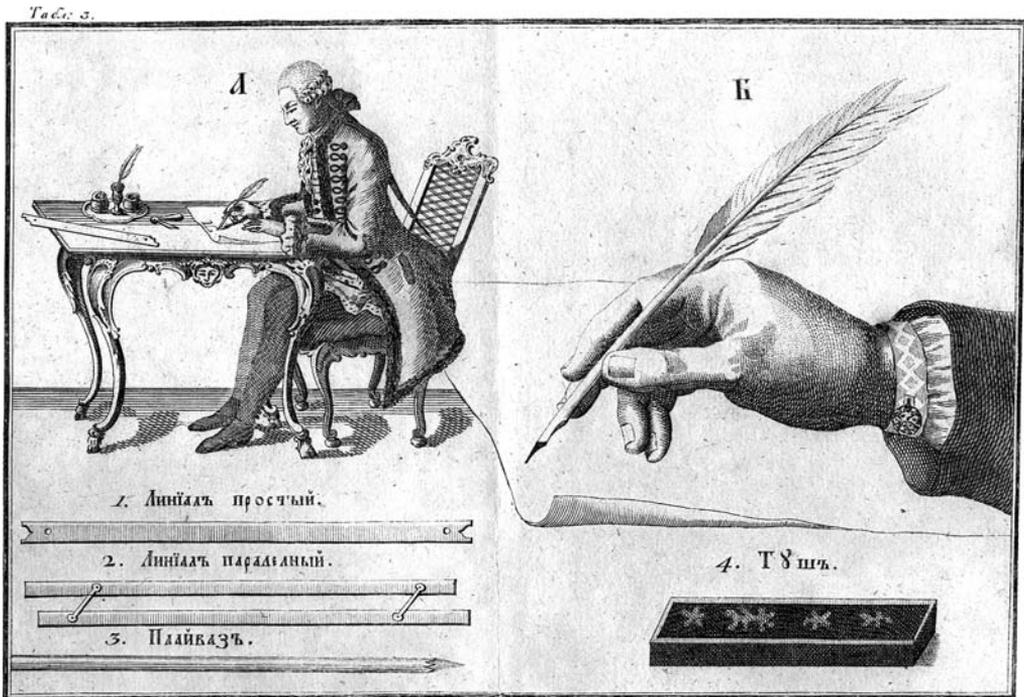
<sup>55</sup> Ч. Денић, *Прва Калиграфџија Захарије Орфелина*, Инђија 1985, 41–42.



Сл. 1. Насловна страна Орфелиновог уџбеника *Калиџрафија* из 1778.  
(Из збирке Народне библиотеке Србије)

Орфелинов план за уџбеник *Славенскаја и валахијскаја Калиџрафија* из 1777. предвиђао је да уџбеник има 26 страна теоријског текста на славеносрпском језику и још 46 табела са практичним примерима и употребом. Дело није сачувано у целини, недостаје више страна, али о њима се сазнаје из описа који је начинио Мита Костић, као и на основу одштампане варијанте књиге из 1778.<sup>56</sup> Након почетних, насловних страница на српском и румунском налази се лист са два цртежа патриотске тематике на којима су представљене *империјорска римска и краљевска уџарска круна*. Затим долази лист са посветом царици Марији Терезији као утемељивачу српских школа. На петом листу се налази декоративни рам са појединачним словима која повезана дају речи молитве крсног знака којом започиње настава: „*во имя отца и сына и святого духа аминъ*”. Након тога долази на 26 страна теоријска подука на славеносрпском језику и још 46 табела са практичним примерима и употребом. Текст и илустрације које га прате пружају све потребне примере и правила неопходне за наставу у славеносрпским и влашким школама. Требало је да упутства буду одштампана црквеним словима, а табеле изрезане на бакарним плочама.

<sup>56</sup> Ово Орфелиново дело је сачувано, али без одређеног броја страна и такво је прештампано. Упореди: З. Орфелин, *Славенска калиџрафија*, ур. Динко Давидов, Београд 1992.

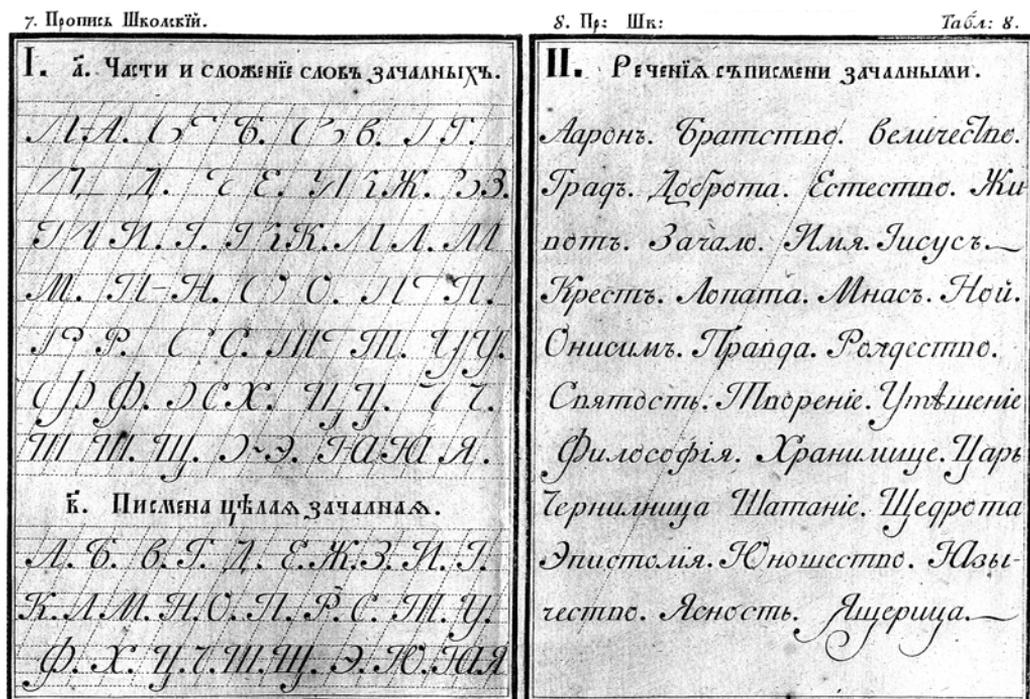


Сл. 2. Илустрација из Орфелиновог уџбеника *Калиџрафија* из 1778.  
(Из збирке Народне библиотеке Србије)

Уџбеник је конципиран по правилима и с распоредом уобичајеним за дела ове врсте.<sup>57</sup> Први део калиграфије садржи упутства за припрему за писање: о правилном седењу, држању пера, припреми папира, а тај текст прати табела на којој је представљен мушкарац који седи за столом и пише и рука која правилно држи перо, као и прибор за писање (један обичан и један дупли лењир) (сл. 2). Након тога иде део са местом за вежбање писања и примерима различитих врста потеза, писање појединих слова, повезивање различитих слогова и речи, као и извођење великог почетног слова и иницијала. Вежбе прате кратки текстови са моралистичким садржајем.<sup>58</sup> У теоријском делу уџбеника подељеног по тачкама Орфелин развија свој метод писања, објашњавајући како се може научити лепо писање уз помоћ пратећих табела и

<sup>57</sup> Иста структура текста може се препознати и у чланку о лепом писању (калиграфији) публикованом у Дидровој *Енциклопедији*, где се на већем броју страна износи упутство за савладавање ове вештине. Текст прате илустрације које су радили познати француски графичари Prevost, Desehrt, Aubin и Paillasson, а прве две илустрације у тексту су конципиране попут оних које се потом појављују у Фелбигеровом и Орфелиновом уџбенику. У: *Art de Ecrire*, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur explication, par une Société de Gens de Lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot ... & quant à la partie Mathématique, par ... d'Alembert, Vol. 2, Paris 1763, Pl. II und III.*

<sup>58</sup> М. Kostić, *Zacharias Orfelins Kalligraphie*, 157—158.



Сл. 3. Табела са примерима, илустрација из Орфелиновог уџбеника *Калиграфіја* из 1778. (Из збирке Народне библиотеке Србије)

правопис уз додатак текста о раздвајању слогова који се налазе у његовом још раније публикованом *Буквару* (1767). Ова правила је одатле преузео и Теодор Јанковић Миријевски у свом *Handbuch für Schulmeister der nicht unirten Trivialschulen*. Такође износи напомене за учитеље, махом ортографске природе, у којима објашњава неке језичке проблеме на примерима, а разлог томе је жеља да се не одступи далеко од словенског дијалекта који се налази у већини црквених књига (сл. 3). У другом делу поново се бави односима слова при писању, правилима о држању тела, руке, пера при писању и међусобним односима различитих врста писма: школског, канцеларијског, курентног и фрактурног. Табеле у другом делу књиге садрже различите примере славеносрпског канцеларијског, малих слова курентног и китњастог фрактур писма, која се употребљавају у насловима, привилегијама, потврдама, цеховским писмима и званичним документима. Орфелинова украсна слова посебно долазе до изражаја на посветном листу Марији Терезији, на којем слова имају украс у виду дијаманата. Влашко канцеларијско писмо налази се на шест табела, а књига се завршава истом табелом као на почетку, само са различитим речима: „Конец и Боџу јединоме слава, амин”.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> М. Kostić, *Zacharias Orfelins Kalligraphie*, 158–160.



Сл. 4. Насловна страна Фелбигеровог уџбеника *Калиџрафија* из 1775. (Из збирке Савезног министарства за образовање, науку и културу Аустрије)

За модел, Орфелин је добио од Илирске дворске депутације Фелбигерово *Уџуџсџиво за лепо џисање, са џравилима и мусџрама* (*Anleitung zum Schönschreiben, nach Regeln und Mustern*, 1775) (сл. 4). Тај уџбеник за лепо писање у аустријским школама са немачким наставним језиком коришћен је и као модел за уџбенике за школе других народа у Монархији, укључујући и Србе. Састојао се из 26 листова, од којих већину чине примери.<sup>60</sup> Ову књигу је израдио и штампао Brunet, који се потписао на више листова. При изради *Калиџрафије* за српске школе Орфелин је добио дозволу да овај уџбеник прилагоди српском језику; међутим, у састављању уџбеника, поред ове књиге, Орфелин је употребио и Шванднерову *Лаџинску калиџрафију*,<sup>61</sup> а вероватно и неки савремени руски уџбеник. Један примерак Шванднерове *Калиџрафије* поклонио је царски саветник и архивар фон Фрајслебен митрополитовом секретару Павлу

<sup>60</sup> *Anleitung zum Schönschreiben, nach Regeln und Mustern. Oder Vorschriften. Zum Gebrauch der deutschen Schulen in den kaiserl. königl. Staaten*, Wien 1775.

<sup>61</sup> Joannis Georgii Schwandneri, *Calligraphia latina. Austriaci Stadelkirchensis Dissertatio Epistolaris De Calligraphiae Nomenclatione, Cultu, Praestantia, Utilitate*, Viennae 1756.

Ненадовићу 20. августа 1771, а иста књига се налазила и у Орфелиновој приватној библиотеци.

У спровођењу реформи централна власт је посебно инсистирала на једнообразности уџбеника за све основне школе у Монархији. Та настојања ишла су дотле да су неки уџбеници, прерађени и преведени на језике других народа у држави, имали идентичан број страна или били истог формата као и њихови немачки извори. Дешавало се да су понекад каснија издања тих књига још увек имала исте предговоре иако се друштвена и политичка стварност увелико променила.<sup>62</sup> Орфелин је из Фелбигерововог уџбеника ископирао насловну страну, на којој се налазио орнаментални оквир са алегоријским мотивима, али је уместо детета, представљеног у врху декоративне вињете, које пише за столом окружено књигама, убацио емблематски пиктограм Свете Тројице са речју *сый* (онај који јесте, који вечно постоји). Такође, са малим изменама прекопирао је и таблу са представама правилног седења за столом при писању и правилног држања пера у руци (сл. 5). Сliku човека који пише за столом, у немачком уџбенику, прати текст који у преводу гласи:



Сл. 5. Илустрација из Фелбигеровог уџбеника *Калиграфија* из 1775.  
(Из збирке Савезног министарства за образовање, науку и културу Аустрије)

Перо у руку, као што слика показује;  
Леву руку на папир, главу не сагињи одвећ,  
Ноге не раскречуј, колена не састављај,  
Тело и кичму врло мало пови,  
Стомак и груди не ослањај о сто.

<sup>62</sup> С. К. Костић, *Орфелин и штерезијанске школске реформе*, 222—223.

Столица ни сувише близу, ни сувише далеко.  
Светлост да пада на рукопис, сенка удесно,  
Па се пише баш као што треба.<sup>63</sup>

Изоставивши тај текст, Орфелин је уместо њега приказао средства за лепо писање: два лењира, пера и туш. Особа коју је Орфелин представио за столом обучена је у одећу карактеристичну за становништво Угарске, док је у оригиналу представљен човек обучен по париској моди. Слична представа појављује се потом и у делу Јозефа Антона Шнелера *Dillingische Schreibschule* (1778)<sup>64</sup> што указује на популарност и значај овог визуелног предлошка.

Овако конципиране слике имају све одлике примењене емблематике (*angewandten Emblematic*) у којој се предност даје слици а не тексту. Емблем се сагледава као *imago figurata* у којој сама *pictura* носи значење и не изискује нужно тројну конституицију. Функционисање оваквог типа емблема засновано је на мнемотехничким методама, где се сликовни део (*pictura*) трајно урезује у сећање, чиме се интензивира његов дидактички учинак. Емблеми овог типа били су нарочито популарни у барокној побожној литератури.<sup>65</sup> Препознавање представе *јисања* као емблема просветитељског идеала *јисмености* стајало је у сагласности са низом емблема и алегорија употребљаваних на насловним странама просветитељских књига. Махом су њима илустроване идеје разума, светлости, прогреса, знања, просвећене власти, итд.<sup>66</sup> У српској средини у другој половини века функционише неколико старих барокних емблематских зборника, попут *Ишике јеројолишике*, која се делимично измењена прештампава у Курцбековој штампарији у Бечу.<sup>67</sup> Представа човека који седи за столом и бави се духовним послем, као и слика руке са пером, стари су емблематски пиктограми који су са собом носили идеју духовног напредовања и учености. Потреба за визуелним на којој се темељила барокна култура била је током друге половине 18. века и даље веома јака, нарочито у култури православног становништва Монархије, које је истрајно одржавало култ светих слика и на томе великим делом баштинило свој религиозни идентитет.<sup>68</sup>

<sup>63</sup> Превод песме по Страхињи К. Костићу. У: С. К. Костић, *Орфелин и шезезијанске школске реформе*, 224.

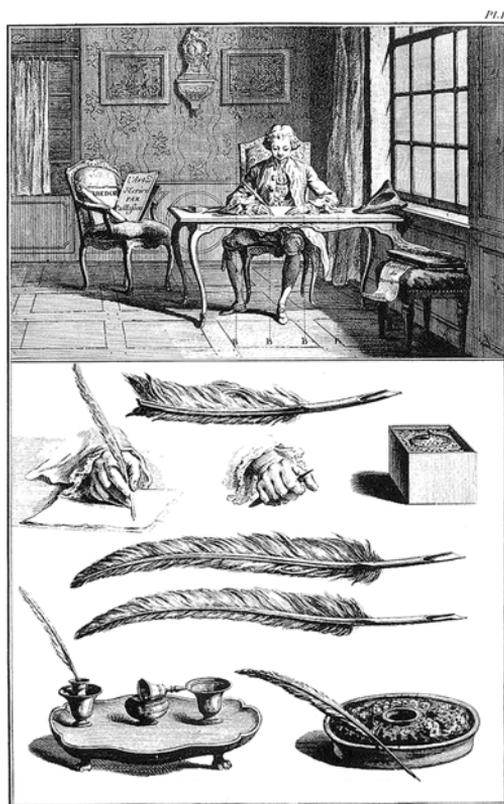
<sup>64</sup> Joseph Anton Schneller, *Hochfürstlich Bischöfliche Dillingische Schreibschule dirigente et accurante, Augsburg 1778*. In: W. Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmaeisterbücher von Neudörfer bis 1800*, Hamburg 1958, 108—109.

<sup>65</sup> Упореди: М. Тимотијевић, *Римничко издање Србљака и барокна примењена амблематика*, Зборник МС за књижевност и језик, књ. 50, св. 1—2 (2004), 92—95.

<sup>66</sup> О емблематици и визуелним емблемима најважнијих појмова европске културе просветитељства погледати: W. Schneiders, *Images of Light — before, during and after the Age of Enlightenment*, in: *Visualisation*, Roland Mortier (éd.), Berlin 1999, 1—9; Такође у: *The Dream of Reason. Symbols of the French Revolution*, in: Ernest H. Gombrich, *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London 1999, 162—183.

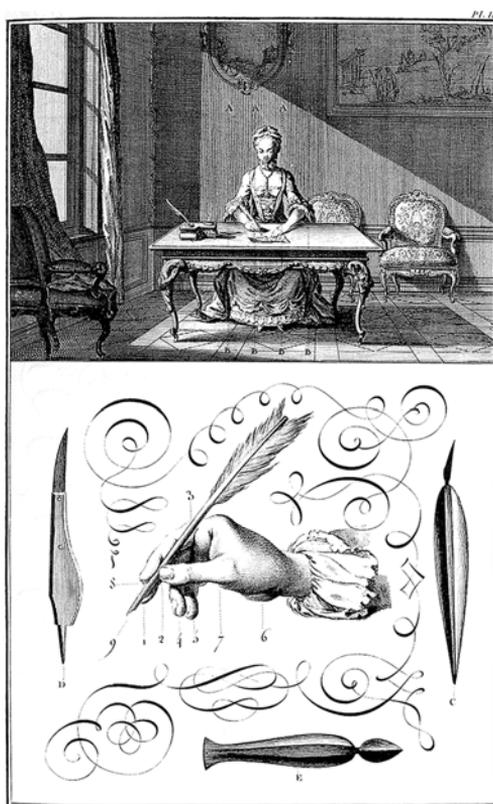
<sup>67</sup> Слично конципиран емблем који говори о читању књига налази се у савременом српском издању руског емблематског зборника *Ишика јеројолишика*, објављеном у штампарији Јосифа Курцбека у Бечу 1774. Предговор овој књизи је саставио Атанасије Димитријевић Секереш. У: *Ишика јеројолишика или философија наравоучићелнаја*, Беч 1774, 92.

<sup>68</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 44—68.



*Art d'Ecrire.*

Сл. 6. Илустрација из текста *Ecritures* из *Енциклопедије* Денија Дидроа, 1763.



*Art d'Ecrire.*

Сл. 7. Илустрација из текста *Ecritures* из *Енциклопедије* Денија Дидроа, 1763.

Исти тај механизам деловања препознаје се и у чланку о вештини лепог писања (калиграфији) публикованом у Дидроовој *Енциклопедији* (сл. 6, 7). Његово вишетомно дело, које је својом појавом допринело позитивном препознавању и ширењу просветитељских идеја, поставило је овај стари амблем у нов културни код и као такав пустило га у интелектуалну употребу. Текст и његове пратеће илустрације могли су да послуже, ако не као узор, сигурно као медијум за појаву сличних дела широм Европе. Познато је да је *Енциклопедија* била читана и на самом бечком двору, а да су поједини текстови утицали на формирање интимних убеђења појединих чланова царске породице, попут Јосифа II и нарочито његове супруге Изабеле од Парме. Ставови енциклопедиста изнети у појединим текстовима нису увек прихватани, али су имали снажан утицај на читаоца и понекад су у њему развијали снажну унутрашњу борбу или га наводили на јавну полемику.<sup>69</sup> *Енциклопедија*, која је

<sup>69</sup> D. Beales, *Enlightenment and Reform in Eighteenth-century Europe*, 63—69.

представљала суму знања о науци, уметности и занатима, требало је не само да прошири знања међу људима, него и да промени њихова схватања и уклони последње остатке схоластичког виђења света. Њено објављивање финансирао је велик број претплатника из многих европских земаља, чиме је њен круг деловања веома проширен.<sup>70</sup> Уопште, француски културни утицај био је веома снажан у елитним круговима Хабзбуршке монархије. Орфелин је свесно употребљавајући овакве визуелне предлошке изражавао своје интелектуалне ставове, а директно суделујући у спровођењу школских реформи и визуелном концепцијом уџбеника ширио просветитељске идеје међу најширим друштвеним групама.

### ЗАКЉУЧАК

Просветитељске образовне реформе које је у Хабзбуршкој монархији спровела царица Марија Терезија засноване су на резултатима сличних реформи спроведених у суседној Пруској. Циљеви ових реформи одређени су политичким и економским тежњама владара и двора, али у ширем смислу и прогресивним просветитељским идејама интелектуалаца и интелигенције у држави. Средства и методе спровођења реформи усвојена из пруског искуства, уз додатне измене, Јохан Игнац Фелбигер пренео је у Аустрију, а медијатори су били интелектуалци попут Орфелина који су извршили даљу културну дисперзију. Овакви интелектуалци, мање моћи јавног деловања, али многобројнији, били су пресудан фактор који је утицао на позитивну рецепцију нових идеја од стране најширег слоја народа. Њиховим деловањем у јавној сфери долази до преноса нових реформаторских просветитељских идеја из пруске у аустријску културу, а одатле у културе хетерогених мањина, попут српске и румунске. Да то није крај путовању једне идеје кроз различите културе види се из примера Теодора Јанковића Миријевског, који је исте реформе наставио у Русији. Пратећи пренос ове образовне идеје могуће је уочити и њено кретање и трајање у свакој посебно од ових култура. Ту се јасно уочава њен пут од виших друштвених слојева ка нижим и важност улоге интелектуалних група и појединаца као посредника између двеју култура — елитне и популарне. Орфелин, Секереш, Јанковић, Мразовић, играју ту улогу медијатора, повезујући интересе владара и двора са интересима православне цркве и српског грађанства у Карловачкој митрополији. Трансфер идеја се најлакше уочава у настанку и структури самих књига које су настајале за потребе образовних реформи. Орфелинова *Калиграфска* се израђује по свим правилима битним за преношење идеје писмености које је одредио законодавац: постоји један или више

<sup>70</sup> *Енциклопедија* коју су уређивали филозофи D'Alembert и Diderot публикована је између 1751. и 1765. у 17 томова. Додаци и томови са илустрацијама излазили су све до 1780. У: J. Voss, *Verbreitung, Rezeption und Nachwirkung der Encyclopédie in Deutschland*, in: *Aufklärungen. Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, Hrgb. von Gerhard Sauder und Jochen Schlobach, Bd. 1, Heidelberg 1985, 183—185.

одобрених узора, квалитет и обим морају да одговарају просеку и униформности, а преносе се и кључне визуелне представе које утичу на промену свести читалаца. На неколико наведених примера калиграфских уџбеника и текстова лако се може уочити пут идеја образовних реформи од западне, преко средње до источне Европе и обрнуто.

Vladimir Simić

CULTURAL TRANSFER IN THE ENLIGHTENMENT ERA:  
ORFELIN, *CALLIGRAPHY* AND THE REFORM OF SERBIAN PRIMARY SCHOOLS

Summary

The concept of cultural transfer was used to interpret the changes that happened in some communities in the process of their cultural communication with other communities. This kind of a cultural dialogue was not always seen as a positive process and the heritage that was left behind was sometimes rejected as foreign. The reforms which were conducted in the Habsburg Monarchy by Empress Marie Therese and Emperor Joseph II were a cultural dialogue between two heterogeneous entities, a dominant German one and a minority Serbian one. The Enlightenment educational reforms were based on the results of similar reforms conducted in the neighboring Prussia. Their purpose was determined by political and economic aspirations of rulers and the court but also, in the wider sense, by progressive educational ideas of intellectuals and intelligence in the state. The means and methods of conducting reforms were adopted on the basis of the Prussian experience and, with some changes, were taken to Austria by abbot Johann Ignatius Felbinger. Intellectuals who played the role of cultural mediators between various social groups dispersed these ideas further. Zaharija Orfelin, Atanasije Dimitrijević Sekereš, Teodor Janković Mirijeovski, Avram Mrazović and others played this role of mediators and connected the interests of rulers and the court with the interests of the Orthodox Church and Serbian people in the Karlovci Diocese. During the 1770's Serbian primary schools in Banat and then in other parts of Hungary went through significant changes which were the way for the state to modernize and improve the quality of education of its citizens. The transfer of educational ideas was most easily seen in the structure of text books which were translated from German into Serbian in large numbers, adapted to the local needs and introduced in schools. The text book of calligraphy that was made by Zaharija Orfelin for the needs of the reformed Serbian primary schools structurally heavily relied on contemporary text books of that kind found throughout Europe. It was in use for a long time and had extreme importance in the future designs of similar reforms in the first half of the 19<sup>th</sup> century.

ИРЕНА ЗАРИЋ

## Иконостас цркве Свете Тројице у Извору код Босилеграда

**САЖЕТАК:** Током 19. века на јужнобалканском подручју, упоредо са појавом монументалних цркава, текао је процес уобличавања иконостаса, назначен још крајем 18. века, чије су репрезентативне размере и богат репертоар носиоци сложених садржаја. Олтарска преграда у цркви места Извор била је повод да се размотре особености форми иконостаса и иконографског репертоара, као и зографске струје иконописа, у оквиру специфичности верског и културног модела средине у којој настаје.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** иконостас, црквена уметност, 19. век, Јужна Србија, зографско сликарство, Димитрије Христов

На крајњем југоистоку Србије, у близини Босилеграда, смештен је Извор — некада централно место области Крајишта, данас скоро пусто насеље препуштено заборава.\* О његовом значају у прошлости сведочи још само црква која се уздиже међу бројним напуштеним домовима.

У својим почецима Извор је био типично насеље за руралну област у којој се налази. За време османске власти над овим просторима у 19. веку село се састојало од осам махала, од којих је главна смештена на извору воде по којем је село и добило назив.<sup>1</sup> До убрзаног развоја места дошло је тек по подизању цркве 1834. године. Као главни за цео крај, храм је окупљао мноштво народа у Извору, особито на вишедневним саборима за време већих црквених празника.<sup>2</sup> Поред верског карактера, сабори су уједно били и главни вид трговине и пословања, услед чега место убрзо постаје верски и административни центар којем гравитирају сва околна насеља. Истовремено са црквом,

\* Рад је писан на основу резултата теренских истраживања сакралне топографије Врањске епархије, која су предводили доц. др Ненад Макуљевић и проф. др Мирослав Тимотијевић. Реализована у периоду 2002—2004. године, истраживања су резултирала формирањем Документације Катедре за историју уметности новог века (Филозофски факултет, Београд), као и публикацијом: *Иконопис Врањске епархије* (прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић), Београд — Врање 2005.

<sup>1</sup> Ђ. Захариев, *Кюстендилско Краице*, Сборник за народни умотворения и народопис, кн. XXXII, София 1918, (фототипско издање Кюстендил 2001), 439—441.

<sup>2</sup> О саборима у Извору, као и околним местима: *истио*, 140—143, 442.



Црква Свете Тројице у Извору

ту је основана и прва школа у Крајишту, што је имало посебан значај за махом необразовано становништво.<sup>3</sup>

Даља историја насеља пратила је бурна дешавања у овом поднебљу. Заједно са већим делом Крајишта,<sup>4</sup> нахијом Ђустендилског санџака у Османском царству, Извор је 1878. припојен кнежевини Бугарској.<sup>5</sup> Цела околна област потом је формирана као административно самостална јединица са центром у Извору,<sup>6</sup> те је место држало примат све до 1889. када му значај опада померањем центра у оближњи Босилеград.<sup>7</sup> Након 1919, као накнаду ратне штете, Краљевина СХС добила је Босилеградски срез и Извор постаје саставни део Врањског округа.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> *Исто*, 81—82.

<sup>4</sup> О историји и границама Крајишта: Ђ. Захариев, *нав. дело*, 3—14; Р. Т. Николић, *Крајишће и Власина*, Насеља српских земаља VIII, Београд 1912, 5—15, 154—156.

<sup>5</sup> Ј. Хаџи-Васиљевић, *Цариград и Босилеград*, Београд 1923, 8.

<sup>6</sup> Ђ. Захариев, *нав. дело*, 14.

<sup>7</sup> За разлоге премештања центра види: С. Стамболов, *Парламентарни речи 1879—1894*, Софија 1995, 399—400.

<sup>8</sup> Ј. Хаџи-Васиљевић, *нав. дело*, 8; тачан датум преузимања 8. 11. 1920. доноси: В. Белић, *Босилеград*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, књ. I, Загреб 1925, 262.

Околности под којима је изворска црква изграђена донекле су познате. Иницијатива је потекла од угледних мештана и свештеника који су увидели неопходност подизања централног, нахијског храма за област којој је служила само још мала црква у оближњој Божици.<sup>9</sup> Њихова настојања вероватно су отежавале постојеће уредбе којима су османске власти дозвољавале искључиво обнову некадашњих храмова са јасно утврђеним мерама. Према очуваном предању, у жељи за што већом црквом, мештани су пре тражења дозволе за градњу у тајности проширили размере основе старијег храма који се наводно налазио у Извору.<sup>10</sup> Може се помишљати да су такви погодни остаци грађевине, уколико су заиста постојали, вероватно определили одабир Извора за подизање централне цркве ове области.<sup>11</sup>

По издавању фермана 21. јула 1833. почеле су припреме за градњу, те се приступило организованом доношењу остатака околних порушених цркава који ће послужити као сполије при градњи.<sup>12</sup> Убрзо је подигнут храм са посветом Светој Тројици, на узвишењу у близини извора, у делу који су тада чинила само три домаћинства. Ангажовани мајстори из Дебра, чија имена нису позната, извели су главне грађевинске радове 1834, о чему сведочи лапидаран натпис са годином смештен на унутрашњем зиду апсиде: ис хс /ни ка/ 1834.<sup>13</sup>

Архитектура храма припада типу псеудобазилика, решењу које преовладава у црквеном градитељству овог подручја.<sup>14</sup> Тридесетих година 19. века, у условима када православни хришћани добијају повољнији положај, нове околности довеле су до правог процвата верског живота. У том периоду започињу многобројне градње монументалних цркава,<sup>15</sup> углавном псеудобазиликалног типа,<sup>16</sup> као израз јачих стремљења хришћанског становништва. Модел карак-

<sup>9</sup> *Ишо*, 441. Указано је на могућност да се за градњу цркве такође ангажовао и епископ Авксентије, тадашњи заменик митрополита ђустендилског, чијим именом започиње поменик исписан у ниши протезиса цркве: А. Куюмџиев, *Новооткрити творби на самоковски зографи в черквата „Света Троица“ в с. Извор (Босилеградско)*, Паметници. Реставрация. Музеи, кн. 3, 2004, 4.

<sup>10</sup> Ђ. Захарије, *нав. дело*, 441.

<sup>11</sup> Првобитна разрушена црква и њене мере такође се помињу у ферману добијеном за градњу, што је додуше чинило сегмент стандардне процедуре у издавању дозволе. Ферман се налази у Националној библиотеци у Софији: А. Куюмџиев, *нав. дело*, 3; бугарски превод фермана објављен је у: Ђ. Захарије, *нав. дело*, 79—81.

<sup>12</sup> Из цркве у Рајчиловцима пренети су стубови и елементи за трем и западни портал, док су из других донети делови са рељефним мотивима употребљени за украшавање зидова трема: Ђ. Захарије, *нав. дело*, 441; у инвентарним књигама цркве Извора из 1928. године забележено је да су камене плоче из старе цркве села Ресен коришћене за часну трпезу.

<sup>13</sup> Ђ. Захарије (*нав. дело*, 441) износи податак да је градња започета 1834. трајала три године, под чиме су се могли подразумевати и секундарни радови, украшавање ентеријера, осликавање зидова и слично.

<sup>14</sup> Н. Мавродинов, *Изкуството на българското възраждане*, София 1957, 30—36, 138—156.

<sup>15</sup> Опширно о периоду и моделима верске обнове: N. Makuljević, *The „zograph” model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830—1870*, *Balkanica XXXIV*, 2004, 385—405.

<sup>16</sup> А. Пижев, *Църковното строителство в Пловдив (XVIII—XX век)*, Солун и Пловдив и тяхното успоредно историческо, културно и обществено развитие (XVIII—XX век), *Θεσσαλονίκη 2000*, 583—586; значајан пример су радови градитељске тајфе Андреја Дамјанова, једне од најбољих на јужнобалканском подручју: А. Кадијевић, *Један век тражења националног сѝила у српској*

теристичан за урбане средине присутан је и у руралним областима, какав пример даје и црква Св. Тројице у Извору. Њен тробродно решен унутрашњи простор споља покрива јединствен двосливни кров у складу са оновременом тежњом за прикривањем сакралности монументалне грађевине. На источној страни цркве налази се мања полигонална апсида, изнутра полукружна, док је на западу храм завршен тремом са отвореном аркадом на прочељу. Простор наоса деле колонаде стубова на три брода, од којих је средишњи надвишен таваницом у виду полуобличастог свода за разлику од равних над бочним бродовима. У западном делу цркве смештена је пространа галерија, односно гинекион — простор намењен женама.<sup>17</sup> Испод њега се налазе два бочно ограђена простора, затворена дрвеним решеткама у горњем делу.

Целокупна архитектура цркве оставља неоспоран утисак монументалности, упркос једноставној структури. Изграђена у размерама које су биле завидне за оновремене храмове овог подручја — црква Свете Тројице представљала је остварење жеље ангажованих мештана за храмом у којем су се могли окупити сви верници Извора и шире околине.

\*

Непосредно по завршетку градње цркве приступило се уређењу њеног ентеријера, при чему је централно место заузимала израда иконостаса. Истовремено са олтарском преградом наос је био опремљен и осталим мобилијаром, на шта указује сличност њихових форми и сликаног украса. Ипак, извођење царских двери и крста иконостаса одложено је за кратак период, вероватно из финансијских разлога и жеље да ови елементи имају што квалитетнију обраду.

Висока конструкција олтарске преграде условљена је величином наоса тако да у потпуности затвара поглед верницима на олтар. У композицији иконостаса остварена је подела на три зоне, усклађених пропорција и величина степенаних према значају. Доњу зону чине престоци ред, парпети и три улаза затворена дверима, затим следе два реда икона и у завршном делу велики крст са пратећим елементима. Архитектоника конструкције има наглашену хоризонталу, додатно акцентовану профилисаним венцима који раздвајају редове. Вертикално рашчлањивање постигнуто је стубовима и пиластрима у доњој зони, као и колонетама у горњој. Сваки ред завршен је аркадом независном од основног тела иконостаса, чији широки лукови наглашавају хоризонтални ток. Ови елементи, традиционално примењивани на олтарским преградама, распоређени су у уједначеном ритму којим је постигнут склад свих делова иконостаса.

*архитектуру: средина XIX — средина XX века*, Београд 1997, 14—24; Ј. Х. Алексијевска — Е. Касопова, *Архитектура Андреја Дамјанов 1813—1878*, Скопје 2001.

<sup>17</sup> О женском простору у ентеријеру храма: *Гокровице Христијанске, вѣ Бѣдинѣ градѣ 1824*, 99—100.



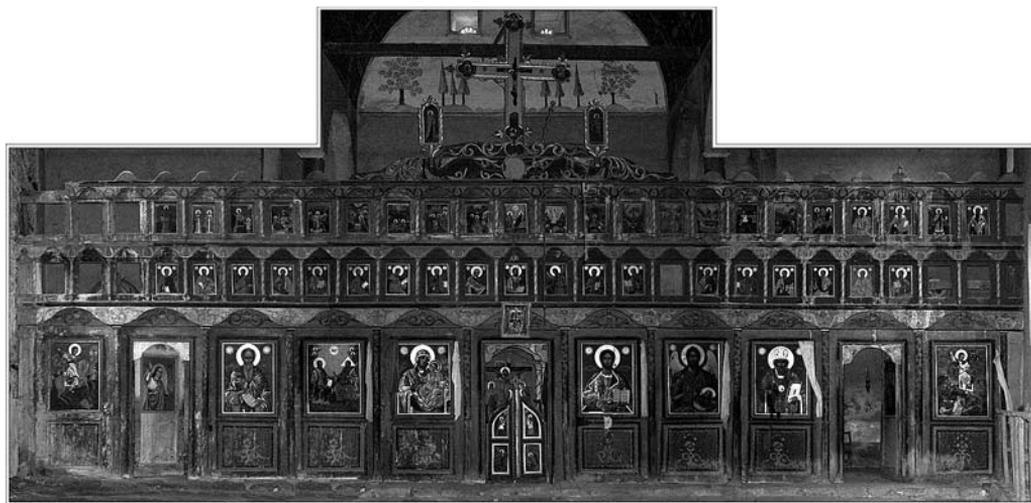
Ентеријер цркве

Једноставних и јасних форми, конструкција је осликана декорацијом чији се мотиви општим симболичким значењем уклапају у идеју иконостаса као прочеља небеског Јерусалима. Носеће тело је у зеленим тоновима, док се црвена и жута смењују по зонама. На парапетима су насликане вазе са цвећем, украс сложене симболике<sup>18</sup> који је карактеристичан за ове делове иконостаса уколико нису представљане старозаветне или друге сцене.<sup>19</sup> Евхаристијски мотив винове лозе одабран је за стубове између престоних икона,<sup>20</sup> док су колонете горњих редова осликане тракама обавијеним тако да у далеким одјецима опонашају изглед тордираних стубова. Аркадни део престоног реда украшен је палметатама и цветним врежама, у складу са идејом визуелизације рај-

<sup>18</sup> Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник Филозофског факултета у Београду XIV-1, Београд 1979, 279; М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 101.

<sup>19</sup> Најбоље примере за парапете осликане сценама на овом подручју пружају радови зографа Вена и Зафира, а најпре у Саборној цркви Врања: Н. Макуљевић, *Иконостас Саборне цркве свете Тројице у Врању* (у штампи). Подробије за представе старозаветних сцена на парапетном делу иконостаса: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 110–112.

<sup>20</sup> За варијанте лозе и њену симболику на иконостасу: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи през XVIII и XIX в.*, Проблеми на изкуството 3, София 1991, 14.



Иконостас

ског обиља. Изнад горњих колонета налазе се акантусови листови који формом и положајем асоцирају на капители коринтског стуба.

Нешто богатија декорација изведена је само на накнадно урађеним царским дверима и крсту са врха иконостаса. Сакрална симболика ових елемената истакнута је перфорираним украсима, додатно наглашеним златном и сребрном бојом.<sup>21</sup> За разлику од једноставних бочних двери, царске су украшене по горњој ивици флоралним елементима које завршавају главе птица, односно мотиви одабрани у складу са симболиком места.<sup>22</sup> Велики крст на врху иконостаса заједно са пратећим иконама изведен је на претходно припремљеном постолу у виду афронтираних змајева.<sup>23</sup> Перваз од флоралних мотива и апликације у виду шишарки на крсту представљају богатију варијанту декорације, коришћену у контексту идеје о Христовом крсту као животодавном, поистовећеном са рајским дрвом познања.<sup>24</sup> Сличан флорални украс имају и две пратеће иконе, док се поред крста налазило оруђе страдања у служби наглашавања жртвеног карактера сцене. На иконостасу је сачуван само штап са сунђером, док копље које је чинило његов пандан данас недостаје.

<sup>21</sup> У хришћанској симболици, злато означава божанску светлост и Господњу славу, његов сјај је вечан. Позлаћивање иконостаса стога је било пожељно, али када није било материјалних могућности, настојало се да макар најсакралнији делови иконостаса, царске двери и велики крст, сијају блеском злата: И. Гергова, *Раннијат български иконостас 16–18. век*, Софија 1993, 61.

<sup>22</sup> Ови елементи могу бити део основне слике раја, али и спомињање на обнову живота, поновно рађање и васкрс: Р. Михаиловић, *нав. дело*, 279–321.

<sup>23</sup> Крајем 16. века олтарске преграде добијају и крст на врху са особеним постолем, који потом постаје обавезан елемент иконостаса: М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњевијековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 60–63; А. Серафимова, *Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану*, Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки, Приштина—Београд 1998, 149–167.

<sup>24</sup> М. Тимотијевић, *Црква Светиоџ Георџија у Темишвару*, 101–102.

Целокупна форма иконостаса у Извору припада у општем погледу токoвима формирања великих олтарских преграда 18. и 19. века. Појаву цркава псеудобазиликалног типа на овом подручју пратила је примена нових концепција на иконостасима увећаних размера, које су узроковале разилажење са јединствено утврђеним типом.<sup>25</sup> Ипак, међу најзаступљенијим примерима могу се уочити заједничка обележја у виду постојања само два или три реда икона, три пролаза и обавезним крстом на врху који се јавља и у допуњеним варијантама,<sup>26</sup> те се у овим оквирима налази и иконостас цркве у Извору.

Код развијеног типа олтарске преграде с временом је дошло до промена превасходно у композицији, применом и транспоновањем западноевропских начела у традиционалну структуру иконостаса.<sup>27</sup> Хоризонталност и плошност су постепено нарушавани рашчлањивањем, ломљењем, увлачењем или продором у простор појединих делова, чиме се тектоника усложњавала. Промена архитектонике иконостаса праћена је, такође, новинама у декорацији и обради орнаменталних фризова и зона око икона, уз задржавање традиционалног декора стубовима са аркадом.<sup>28</sup> У односу на овакве иконостасе, пре свега тробродних цркава, олтарска преграда у Извору може се окарактерисати као тип у којем је видно ослањање на традиционалне облике. На њој се истиче одсуство разубјавања у варијанти која поштује статичну хоризонталност, односно плошност чија раван нигде није нарушена. Сви елементи изведени на прегради остају у традиционалним оквирима, без сложеније обраде и форме. Сведеном изгледу иконостаса у великој мери доприноси и његов сликани украс. Још од 17. века иконостасна конструкција је украшавана дуборезом који постепено еволуира у све богатије форме, да би на репрезентативним иконостасима цркава 18. и 19. века прекривао целу површину носеће конструкције.<sup>29</sup> Сликани украс је и даље егзистирао, углавном као варијанта којој се прибегавало када су материјалне могућности биле ограничене.<sup>30</sup> Па и тада, у осликовању олтарске преграде постизане су богате и иновативне форме које су одговарале њеној монументалности. Иконостас у Извору, пак, садржи сведену и крајње једноставну сликану декорацију, иако су његове широке површине погодне за реализацију сложенијег украса.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи*, 3.

<sup>26</sup> Варијанте које се могу наћи уз централни крст са Распећем на врху иконостаса наведене су у: *исто*, 15.

<sup>27</sup> Д. Друмев, *Резбарско изкуство*, София 1989, 55; И. Гергова, *нав. дело*, 3.

<sup>28</sup> Д. Друмев, *нав. дело*, 55–58.

<sup>29</sup> М. Љубинковић, *Дуборезни иконостаси XVII века на Светјој Гори*, Хиландарски зборник 1, Београд 1966, 119–134; Д. Друмев, *нав. дело*; И. Гергова, *Грџки влияния в развитието на дърворезбения иконостас в българските земи XVII–XIX в.*, Проблеми на изкуството 1, София 1993, 36–44.

<sup>30</sup> И. Гергова, *Ранният български иконостас 16–18. век*, 33.

<sup>31</sup> Треба напоменути да је при изради олтарске преграде учињена грешка у размерама. Услед погрешног прорачуна величине простора у цркви, ширина иконостаса у доњој зони допуњена је накнадно пиластрима на крајевима, док је у горњим редовима неспретно додато по једно

\*

Ограничене материјалне могућности вероватно су утицале на опредељење наручиоца да зарад квалитета икона олтарске преграде сачини скромнију носећу конструкцију. Израда икона, наиме, поверена је Димитрију Христову,<sup>32</sup> једном од најбољих представника самоковске сликарске струје која је интезивно радила на овом подручју.<sup>33</sup> Стекавши образовање у радионици свог оца Христа Димитрова, након његове смрти 1819. започео је самосталан рад и стварао до последњих година које проводи у родном Самокову све до смрти 1860.<sup>34</sup> Веома продуктиван, стекао је широку популарност која га је водила ка многим пословима у данашњим областима Бугарске, Србије и Македоније.<sup>35</sup> Наручиоци радова у Извору очигледно су такође знали за углед мајстора којем упућују позив желећи да сликар његовог ранга и умећа ослика иконостас значајне цркве.<sup>36</sup>

У маниру анонимности старих зографа, Христов се није потписивао на својим радовима, насупротив све широј појави истицања самосвести сликара и његовог идентитета. У недостатку писане архивске грађе, препознавање његовог рада уобичајено се заснива на анализама стилских и иконографских одлика. У случају изворских икона, међутим, атрибуцију посредно потврђује и податак из сликаревог тефтера.<sup>37</sup> Уочено је да Христов за 1835. годину бележи наплату рада у Крајишту, што се засигурно односило на цркву у Извору, једину на овом подручју за коју је израдио број икона који одговара суми новца наведеној у тефтеру.<sup>38</sup> Ова белешка такође поуздано утврђује и годину настанка икона у Извору.

Током треће деценије 19. века Димитрије Христов често сарађује са Коштином Петровичем Валовим, својим зетом, који се и сам школовао код Христовог оца.<sup>39</sup> Сликари се заједно појављују и на раду у Извору — Дими-

---

поље са сваке стране. Будући да су нешто ужи од икона, ови прорези су само затворени дрвеном даском.

<sup>32</sup> А. Куюмджијев, *Новооткрити творби на самоковски зографи в черквата „Света Троица” в с. Извор (Босилеградско)*, 4—9.

<sup>33</sup> О сликарима и моделима иконописа на подручју јужне Србије: Н. Макуљевић, *Иконопис Врањске епархије 1820—1940*, Иконопис Врањске епархије, 11—48.

<sup>34</sup> Н. Мавродинов, *нав. дело*, 199—203; А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 322—323.

<sup>35</sup> Хронологију рада Димитрија Христова на подручју Бугарске и Македоније доноси: А. Василиев, *нав. дело*, 322—330; Е. Попова, *Икониите на Димитър Христов во Македонија*, Зборник за средновековна уметност 3. Музеј на Македонија, Скопје 2001, 215—221; преглед рада на подручју Македоније употпунила је: В. Поповска-Коробар, *Бележки за неизвестни икони от зографиите Христо Димитров и Димитър Христов в Македония*, Проблеми на изкуството 1, София 2005, 44—50.

<sup>36</sup> На могућност да је сликар дошао у Извор по позиву епископа Авксентија указује: А. Куюмджијев, *нав. дело*, 9—10.

<sup>37</sup> Тефтер је објављен са аналитичком обрадом у: И. Гергова, *Сметководният тефтер на самоковски зограф Димитър Христов*, Известия 88, София 2004, 272—306.

<sup>38</sup> А. Куюмджијев, *Новооткрити творби на самоковски зографи в черквата „Света Троица” в с. Извор (Босилеградско)*, 5—6.

<sup>39</sup> За Коштидина Валова: А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 433—436; А. Куюмджијев, *нав. дело*, 6—8.

трије изводи иконопис олтарске преграде, док Костадин декорише зидове цркве.<sup>40</sup> Како је у време боравка сликара у Извору изведена и сликана декорација иконостасне конструкције, логично је претпоставити да је један од њих заслужан за тај рад. Пре би се улога могла приписати Костадину Валову,<sup>41</sup> аутору зидних слика, чији би логичан продужетак рада било декорисање иконостаса, као и делова ентеријера и мобилијара сличног украса.

Димитрије Христов је у првобитним радовима на иконостасу извео скоро целокупан програм, односно иконе престоног, апостолског и празничног реда, након чега је уследила пауза. Тек две деценије касније, када се поново приступило активном уређењу цркве, иконостас је уобличен добивши царске двери и крст на врху. Нове елементе, као и празничну икону Уласка у Јерусалим, осликао је Никола Валов, сликар ангажован за поновно живописање цркве.<sup>42</sup> Његово присуство у Извору није изненађујуће, с обзиром да је син и ученик Костадина, аутора претходног зидног сликарства цркве.<sup>43</sup> Тачно време његовог рада на осликавању храма и нових делова иконостаса, 1854. година, сазнаје се из приложничког натписа на западном pročелу. У исто време, Димитрије Христов послао је у Извор две иконе за проскинитаре наоса које је према приложничким записима извео поменуте године,<sup>44</sup> што указује да је у току обимних радова на украшавању цркве поново било радо виђено дело овог мајстора.

Коначно уобличавање програма иконостаса уследило је деценију након тога, када је целивајуће иконе извео Захарије поп Радојков.<sup>45</sup> Као и његови претходници у Извору, поп Радојков је сликар из Самокова, такође образовањем везан за сликарску породицу чији је родоначелник Христо Димитров.<sup>46</sup> Обучаван код Ивана и Захарија Доспевског, синова Димитрија Христова, кретао се и радио на широком подручју које укључује и некадашње Крајиште. Његов рад у местима око Извора везан је за шездесете године 19. века. У цркви Доње Љубате ради 1865. године, док се његове иконе цркве у Божици датују у 1867.<sup>47</sup> Наведене године могу послужити као временски оквир за целивајуће иконе у Извору, с обзиром да тачно време настанка није познато.

<sup>40</sup> Од овог зидног сликарства сачувана је само представа св. архијакона Стефана у олтарској ниши: А. Куюмџиев, *нав. дело*, 6—10.

<sup>41</sup> *Исти*, 7.

<sup>42</sup> Истовремено са новим деловима иконостаса, Никола Валов осликао је западну фасаду цркве, нишу протезиса, као и запрестолни крст часне трпезе. Исти сликар извео је и поменик у ниши протезиса, где је међу наведеним лицима препознато његово име, као и претходних сликара, Димитрија Христова и његовог оца Костадина заједно са породицом: А. Куюмџиев, *нав. дело*, 7, 10.

<sup>43</sup> Опширније о раду Николе Валова: А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 438—439; упор: А. Куюмџиев, *нав. дело*, 10.

<sup>44</sup> Иконе су вероватно послате у цркву из Самокова, с обзиром да Димитрије Христов у то време не напушта родно место: *исти*, 8.

<sup>45</sup> А. Куюмџиев, *Произведения на български зографи в църквите от Босилеградско*, Известия IV, Благоевград 2005, 87.

<sup>46</sup> А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 463—464.

<sup>47</sup> А. Куюмџиев, *нав. дело*, 87—88.

Негде између два светска рата, последњи пут се интервенисало на иконостасу изворске цркве. Из жеље за додатним украшавањем, нове иконе су постављене на бочним дверима које су том приликом донекле и оштећене.<sup>48</sup>

Богати иконографски програм, састављен пре свега радовима Димитрија Христова, развијен је у три зоне према задатој конструкцији иконостаса. За престоци ред изведено је 8 икона, док су апостолски и празнични некада садржали по 25 представа. Од икона које недостају, уочено је да се икона апостола Филипа из Деизисног чина данас налази у цркви оближњег места Белот.<sup>49</sup> Судбина две првобитне иконе из празничног реда није извесна; једну од њих је заменила каснија представа Уласка у Јерусалим. Димензије престоних икона (125 x 92 cm) указују на њихову репрезентативност, док су иконе горњих редова нешто мање (40 x 55 cm). Размере целивајућих икона у складу су са њиховом наменом (19 x 25 cm). На самом иконостасу сачуване су свега четири целивајуће иконе, али се може претпоставити да иконе Св. Николе и Св. Димитрија из цркве оближњег Босилеграда, такође дела Захарија поп Радојкова, припадају целини иконостаса у Извору с обзиром да одговарају како тематиком тако и димензијама.<sup>50</sup>

У средишту приземне зоне иконостаса смештене су царске двери, са четири осликана поља. Доњи део заузима њихов стандардни програм, односно сцена Благовести (благо/вѣстѣ). На северном крилу приказан је арханђео Гаврило у гесту обраћања Богородици, насликаној на јужним вратницама како покорно клечи испред стола са отвореном књигом. Сцена се одиграва у простору са сликаном архитектуром у позадини, док голуб Св. Духа слеће из горњег угла ка Богородици. У доњим партијама смештен је запис са именима приложника и упокојених којима је прилог намењен. Поред арханђела Гаврила исписано је никола крѣа./ стана. презви=/тера доічинь./ љна/оусопшихь./ стоилко./ цоне. костад/инъ вѣкана, док се испод Богородичиних ногу налазе имена петре їреѣа/милиа презви./тера димитриѣа./ ксиѣъ оусопшихь./ цветко ранча анѣстѣѣа. Програм двери употпуњују у горњим пољима фигуре пророка Давида (цѣъ дѣвидъ) и Соломона (пѣѣ соломонъ). Да би се истакла њихова улога весника Христовог оваплоћења, представљени су са свицима чији текстови најављују будуће догађаје. Тако Соломон држи извод премѣдростъ созда свѣѣ х из његових *Прича* (9, 11), а на Давидовом свитку је исписано слѣшнѣн ѣвнѣдъ приклон према псалму (44, 11). У позадини је симболично назначен пејзаж, док пророке објасјава светлост из отвореног неба са приказом свевидећег ока.

<sup>48</sup> У инвентарним књигама цркве у Извору из 1928. године у попису стања наводи се да иконостас садржи осам великих икона, што одговара броју престоних икона из првобитних радова. Стога се може закључити да ово додатно украшавање иконостаса тада још није изведено. С обзиром да ове иконе не припадају првобитној замисли иконостасне целине, биће изузете из даљег разматрања.

<sup>49</sup> На овај податак пажњу нам је скренуо доц. др Ненад Макуљевић, на чему му и овом приликом захваљујемо.

<sup>50</sup> Документација Катедре за историју уметности новог века, досије — Босилеград. А. Куюмджиев (*Произведения на български зографи*, 87) атрибуира Захарију поп Радојкову једну целивајућу икону из Босилеграда и то Светог Димитрија.

Иконе престоног реда распоређене су у складу са утврђеном концепцијом и литургијским потребама. Представе су традиционално иконографски решене, те је Христос Сведржитељ (ἰς χ̄ς / вседержителъ), постављен јужно од царских двери, приказан допојасно и у седећем положају који наговештава уздигнут химатион. Благосиља десном руком, док у левој држи отворену књигу са јеванђељским текстом азъ есмъ свѣтъ / мѣрѣ ходан / помнѣ неима / ходити вотме / ноима свѣтъ / животнын / научитеса ѿ / мене тако кро/токъ есмъ и / смиренъ сѣрце / ивбрашете покои / дшам вашим (Јв. 8, 12; Мт. 11, 29).<sup>51</sup> *Богородица са Христѡм* (мр ѳу иодигитриа), смештена северно од царских двери, приказана је у типу Одигитрије, са малим Христом у наручју. Христос (ІГ ХГ) носи свитак са текстом према Исајином пророштву (Ис. 61, 1), а који преноси и јеванђелиста Лука (4, 18): дхъ гднъ / намнѣ вгоже / ради помазана.<sup>52</sup> Њихове руке и Христов нимб накнадно су украшени вотивним оковима. *Св. Јован Преѡеча* (ианѣ прѣтечъ) постављен јужно од *Христѡа Сведржишѣља*, насликан је као допојасна фигура, са крилима декоративно решеним у више боја. Као кефалорос, у руци држи путир са главом, илустрацију свог мучеништва, као и крст и свитак са уобичајеним текстом (Мт. 3, 2) који алудира на покајање: покнитеса приближи / во са цртво нѣноѣ.<sup>53</sup>

Северно од *Богородице са Христѡм* смештена је икона *Свѣѡа Тројица*, чије је место унапред програмски одређено с обзиром да је у питању храмовна слава. Новозаветна *Свѣѡа Тројица* (сѣла трѣца) изведена су у троугаоној композицији према стандардном нововековном решењу.<sup>54</sup> Бог Отац и Син приказани су како седе на облацима, а изнад њих је голуб Св. Духа насликан у звездастом пољу из којег проистичу зраци светла. Отац држи жезло и благосиља као и Христос који носи затворену књигу. Простор између фигура попуњава небески шар, док су међу облацима са стране приказане главе анђела.

Осим овог програмског језгра, у престони ред уврштена је икона Св. Јована Рилског са северне стране, као и икона Св. Николе на јужном делу. Оба светитеља представљена су допојасно, у карактеристичним одежама. Тако је Св. Јован Рилски (сѣѡи ианѣ / рыльскѡи) приказан у монашким хаљинама, како носи свитак са текстом поучног карактера (Пс. 34, 11) који је у складу са ликом великог подвижника: прѡидите чада / послѡшите / мене страхъ / гдню насъ.<sup>55</sup> Св. Никола (сѣѡи николаѣ / чѣдотворецъ), са богато орнаментисаном ар-

<sup>51</sup> Овако компилован текст Христа Сведржитеља типичан је и за радове оца Димитрија Христова. О склопу текста: Е. Попова, *Зографѡт Христо Димитров от Самоков*, Софија 2001, 220—221.

<sup>52</sup> О тексту свитка на представи Богородице Одигитрије: *истио*, 218.

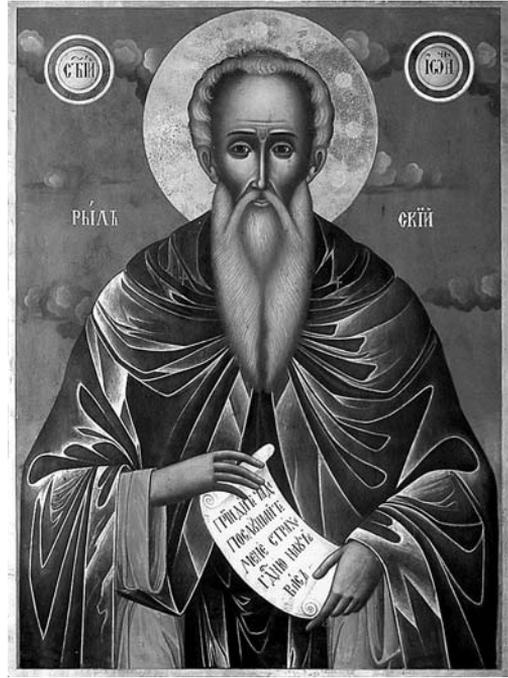
<sup>53</sup> Опширније о иконографији представе: М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатѡѡ из Дечана*, Зборник Народног музеја VII, Београд 1973, 39—51.

<sup>54</sup> О представи Свете Тројице видети: М. Тимотијевић, *Срѣско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 294—305.

<sup>55</sup> Уз представу Св. Јована Рилског такође је типичан и текст псалма 26, 8, као и делови тропара њему посвећени: Е. Попова, *Зографѡт Христо Димитров от Самоков*, 246; текст псалма 34, 11 карактеристичан је и уз представе Св. Симеона Мироточивога, док ерминија Дича зографа прописује овај псалм за Св. Јефрема Сиријског: А. Василиев, *Ерминици — технология и иконографѡа*, Софија 1976, 79.



Икона Богородице са Христом,  
престони ред



Икона Св. Јована Рилског,  
престони ред

хијерејском одеждом, митром и енколпионом на грудима, благосиља и држи затворену књигу.

Престони ред завршавају са обе стране иконе светих ратника. Јужно је смештен Св. Димитрије (σῦνι велико м<sup>н</sup> димитрѿа), приказан као коњаник у сцени убијања цара Калојана.<sup>56</sup> Представа се базира на дуговековној иконографској традицији у приказивању чудесног спасења Солуна.<sup>57</sup> Под одређеним историјским приликама сцена је стицала и проширена значења, при чему се идентитет цара занемаривао и његов лик схватао уопштено као иноверни непријатељ и побеђено зло. На изворској икони представи је придружено и спасење епископа Кипријана (κῆρκῆ),<sup>58</sup> приказаног као умањена фигура на коњу иза светитеља. Композиција представља устаљено решење у нововековном иконопису где се два хронолошки различита чуда Св. Димитрија спајају у

<sup>56</sup> Икона је публикована у: И. Зарић, *Икона светог Димитрија, црква Свете Тројице — Извор*, Иконопис Врањске епархије, 190—191.

<sup>57</sup> Цар Калојан убијен је 1207. године при опсади Солуна, што је убрзо приписано Светом Димитрију. За циклус Светог Димитрија: С. Пајић, *Циклус светог Димитрија*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 353—360; З. Ракић, *Циклус пајрона у хиландарској цркви Светог Димитрија*, Осам векова Хиландара, Београд 2000, 575—584.

<sup>58</sup> Чудо је описано у тзв. Анонимном зборнику крајем 7. века: М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 581.

идејну целину зарад истицања светитеља као потврђеног помоћника и заштитника православних.

Према сличном иконографском моделу представљен је Св. Георгије (сѣѣи велико мѣ георѣа), последњи у северном делу престоног реда.<sup>59</sup> Икона обједињује два светитељева чуда, убиство аждаје и спасавање митиленског младића, приказана у истом композиционом распореду као на икони Св. Димитрија, са истоветним идејним концептом истицања заштитништва. Ово иконографско решење, актуелно од времена слома византијског царства, континуирано траје све до 18. и 19. века, када је веома распрострањено у сликарству и графичи.<sup>60</sup>

Ред допуњавају целивајуће иконе, смештене непосредно испод сваке престоног која их програмски одређује. Тако су се на целивајућима нашле појединачне представе Христа Сведржитеља (їс хїс) са отвореним јеванђељем прїдите благословени /отца моего наследите (Мт. 25, 34), затим Свете Тројице (сѣа тѣа), Св. Јована Рилског (сѣѣи јѡванъ /рилски) који носи свитак гдї вѣзлюбихъ (Пс. 26, 8), као и Св. Георгија (сѣѣи георѣи). Већ је поменуто да су овом низу припадале и иконе Св. Николе и Св. Димитрија, данас у фонду Босилеградске цркве, док се постојање целивајућих икона Богородице са Христом и Св. Јована Претече може претпоставити.

Изнад престоног реда налазе се иконе које чине Деизисни чин са апостолима. Њихов првобитни распоред није сачуван, али се донекле може реконструисати. Централна икона је *Христос Сведржителъ* (їс хїс /вседержителъ), поред које су се северно и јужно налазили *Богородица* (мѣр ѳс) и *Св. Јован Претеча* (сѣѣи јѡванъ прдтечъ). Уз иконе које чине суштину Деизиса уобичајено се постављају апостолски прваци Петар и Павле,<sup>61</sup> а према положају



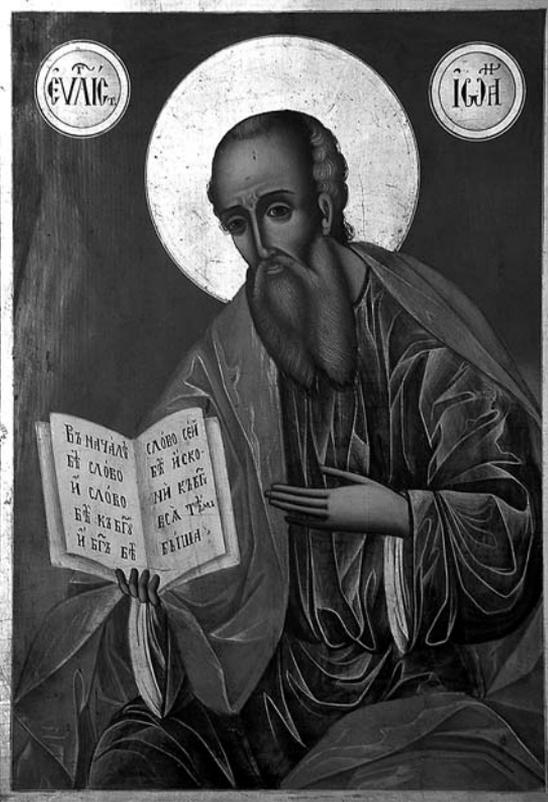
Икона Св. Георгија, престоног ред

<sup>59</sup> Икона је публикована у: И. Зарић, *Икона светиоѣ Георѣија, црква Свете Тројице — Извор, Иконопис Врањске епархије*, 188—189.

<sup>60</sup> T. Gouma-Peterson, *An 18th Century Deesis Icon And Its Cultural Context*, Δελτιον της Ηριςτιανικης Αρχαιολογικης Εταιρειας, т. IZ, Атина 1993—1994, 340—342.

<sup>61</sup> Према пракси приказивања такозваног литургијског распоред дванаесторице апостола, Петар и Павле су издвојени уз средишњу представу, затим следе јеванђелисти и остали апостоли: М. Тимотијевић, *Црква Светиоѣ Георѣија у Темишвару*, 114.

њихових фигура закључује се да се апостол Павле (апѣлъ павѣлъ) налазио северно, а Петар (апѣлъ петрѣ) на супротној страни. За њима су следили јеванђелисти, распоређени симетрично по двојица са сваке стране: Матеј (евѣлистъ матѣи) и Марко (евѣлистъ марко) северно, Јован (евѣлистъ јованъ) и Лука (евѣлистъ лѣка) јужно. Даље су се низали остали ликови из групе дванаесторице апостола и то северно апостоли Јаков (апѣлъ јакѣвъ), Симон Зилот (апѣлъ симонъ зилотъ) и Тома (апѣлъ ѿѡма), а јужно Андреј (апѣлъ андреа), Вартоломеј (апѣлъ варѣѡѡлѡмеа) и Филип (апѣлъ фѣиппѣ). Остатак реда допуњују иконе апостола из групе седамдесеторице. Представљени су апостоли Прохор (апѣлъ прохорѣ), Никанор (апѣлъ никанорѣ), Клеопа (апѣлъ клеѡпа), Јаков (апѣлъ јакѡвъ), Онисифор (апѣлъ нисѣфорѣ), Ананија (апѣлъ ананѣа), Агавија (апѣлъ агавѣа), Матија (апѣлъ матѣија), Тит (апѣлъ титѣ) и Филип (апѣлъ фѣиппѣ). О њиховом првобитном положају на иконостасу није могуће закључивати, јер ставови фигура показују да нису сви приказани у окрету ка средишњој икони Христа.



Икона Св. јев. Јована, апостолски ред

Све фигуре овог реда приказане су до испод појаса и на плавој позадини. Икона Христа понавља решење из престоног реда, па је представљен као Сведржитељ, са отвореном књигом у којој је јеванђеоски текст азъ есмь /свѣтѣ ми-рѣ ходѣи /помиѣ не /иматѣ /ходити /вотме но /иматѣ /свѣтѣ жити /вотныи (Јв. 8, 12; Мт. 11, 29). Са рукама у ставу молитвеног обраћања,<sup>62</sup> окренути су му Богородица и Св. Јован Претеча, приказан са крилима попут представе на престоној икони. Апостол Петар једини од дванаесторице носи отворени свитак, са текстом петрѣ /апѣлъ /исѣвѣ /хрѣто/вѣ према препорукама ерминија,<sup>63</sup> док остали у рукама држе књиге. Само код јеванђелиста оне су отворене на почецима њихових јеванђеља, па је тако у књизи Матеје исписано книга ро/дства (Мт. 1, 1), док јеванђелиста Марко држи текст за-чало /евѣлиа /ииса /хрѣта /снѣ /бѣжѣ

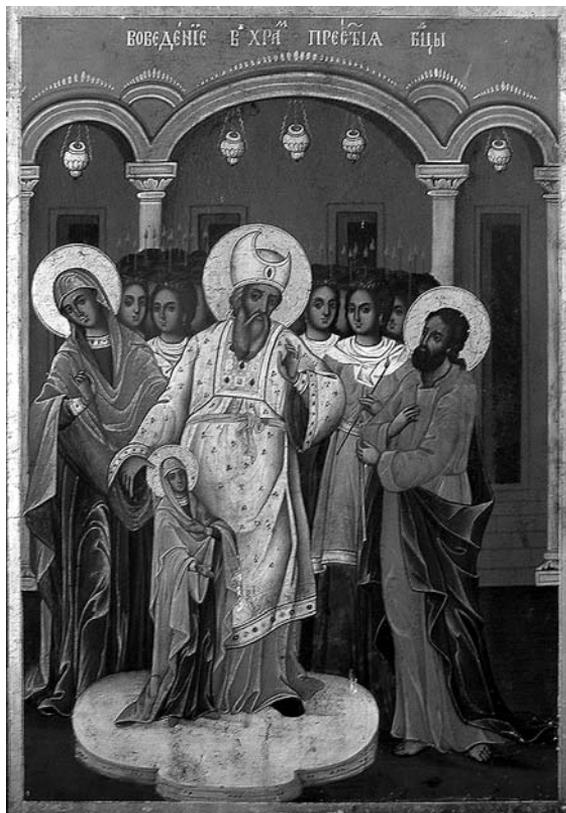
<sup>62</sup> Опширније о молитвеном гесту види студију: М. Татић-Ђурић, *Богородица Застѣупница у Ариљу*, Свети Ахилије у Ариљу — историја, уметност, Београд 2002, 155—157.

<sup>63</sup> А. Василиев, *Ермини — технология и иконографѣа*, 67.

/такоже /естъ /писан\* /во прѣцѣ\* (Мк. 1, 1—2). Јованова књига започиње наводом въ началѣ /вѣ слово /и слово /вѣ кѣ вѣсѣ /и вѣтѣ вѣ /слово сеи /вѣ иско-/ни кѣвѣсѣ /всѣ тѣмѣ /выша (Јв. 1, 1—3), док Лукин текст гласи понеже /оубо мнози нача/ша чи/нити /повѣстѣ /ѡ извѣ/ствова/нныхѣ /въ насѣ (Лк. 1, 1). За разлику од њих, апостоли из групе седамдесеторице у рукама држе савијене свитке.

Празнични ред састоји се од икона Христових и Богородичиних празника, као и житијних сцена и појединачних представа светитеља, чији првобитни распоред такође није познат. Ипак, може се претпоставити да је средиште реда заузимала икона *Свѣта Тројица* (сѣта трѣца), с обзиром на учесталост таквог решења и значај представе као храмовне славе. На икони је поновљено композиционо решење из престоног реда, али у поједностављеној варијанти. Тако су уз представу нововековне Свете Тројице изостали детаљи са анђелима, у складу са положајем ове иконе на иконостасу.

Од Богородичиних и Христових празника, у реду су се нашле представе Рођења Богородице, Ваведeња у храм, Благовести, Рођења Христовог, Сретења, Крштења, Преображења, Уласка у Јерусалим, Васкрсења Христовог, Неверовања Томиног, као и Вазнесења Христовог и Успења Богородице. За иконографију сцена углавном су коришћена решења уобичајена у нововековној пракси зографског сликарства.<sup>64</sup> Ослонац је у препорукама ерминија, са традиционалним иконографским моделима у које су уклопљени нови елементи и решења западних концепција.<sup>65</sup> Тако је на



Икона Ваведeња Богородице у храм,  
празнични ред

<sup>64</sup> О моделима зографског иконописа 19. века: N. Makuljević, *The „Zograph” Model of Orthodox Painting*, 385—405; исти, *Иконопис Врањске епархије 1820—1940*, Иконопис Врањске епархије, 24—25.

<sup>65</sup> Уп. ерминију Дича зографа, објављену у: А. Василиев, *Ерминији — технологија и иконографија*, 31—162. Подробно о иконографији Великих празника у православној барокној уметности: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 25, Нови Сад 1989, 95—132.

икони *Рођење Богородице* (ржѣтво прѣстѣи бѣцы) представљена Св. Ана на кревету са балдахином. Са десне стране две девојке јој приносе дарове, а трећа се управо појављује иза црвеног застора. У доњем делу композиције смештена је колевка са новорођеном Маријом, као и крчаг са водом поред посуде за купање. Сцени Рођења Богородице придружена је у другом плану представа Св. Јоакима у тренутку благовести, са подигнутим рукама у правцу отвореног неба из којег проистичу зраци божанске светлости.<sup>66</sup>

Икона *Ваведенење Богородице у храм* (воведеніе въ хра<sup>м</sup> прѣстѣи бѣцы) изведена је према решењу у којем догађај није наративно интерпретиран, него су актери приказани у свршеном чину, сви фронтално окренути гледаоцу.<sup>67</sup> У средишту композиције налази се првосвештеник Захарије са малом Маријом, док су Јоаким и Ана приказани са обе стране. Ана држи упаљену свећу, као и девојке представљене у позадини. У другом плану је архитектура храма црвене боје, са кандилима окаченим испод аркаде.

Представа *Благовѣсти* (блѣговѣщеніе бѣцы) већином је компонована као решење са царских двери, са додатком фигуре Бога Оца у врху сцене, као и облаком под архангеловим ногама. На столу испред Богородице је књига са текстом величитъ дѣша моѧ гдѧ ивозра (Лк. 1, 46—47).

У сцени *Рођења Христовог* (ржѣтво хрѣтѣво) догађај се одвија испред пећине где су приказани Богородица и Јосиф у клечећем положају. Богородица држи повијеног Христа над јаслама, док их обасјава звезда приказана у снопу зракова, а у позадини се назире во и коњ у пећини. Представа садржи и остале наративне детаље које прописују сликарски приручници. Тако је у другом плану приказан пастир са стадом оваца, као и долазак три мудраца. У горњем делу су анђели на небу, са свитком чији текст (Лк. 2, 14) такође препоручују ерминије: слава вышнихъ бѣгъ и на земли мѣра въ чѣловѣцехъ.<sup>68</sup>

Иконографско решење *Сређења* (срѣтеніе гдѣнѣ), ослања се на средњовековне узорне, у сажетом облику, са главним актерима у уобичајеном распореду. У првом плану налази се Св. Симеон Богопримац, окренут ка Богородици која му пружа малог Христа. Поред Богородице је Св. Јосиф, који држи кавез са две голубице, док је изнад њега померена у други план пророчица Ана са свитком *си отроча сотво\* нѣо и земли* чији текст прописује ерминија.<sup>69</sup> У дну иконе је накнадни и невешто исписан приложнички запис *сия ікѣны приложи стѣфанъ палюшкы ц\*ета транко*.

<sup>66</sup> За пример укључивања Благовести Св. Јоакиму и Ани у представу Рођења Богородице у позновизантијском периоду: М. Татић-Ђурић, *Икона Рођења Богородице из Шишатоваца*, Манастир Шишатовац, Београд 1989, 197—204. О вези Богородичиног рођења са идејом њеног безгрешног зачећа: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 120—122.

<sup>67</sup> Иконографско решење представе Димитрије Христов преузима са графичког листа Манастир Хиландар, бакрорезног рада Захарије Орфелина из 1779, који је наследио од свог оца: Е. Генова, *Модели и пѣтица за модернизирани на цѣрковната живопис в бѣлгарските зѣми от втората половина на XVIII и XIX век*, Историческо бѣдѣше 2, Софија 2001, 71.

<sup>68</sup> А. Василиев, *Ерминиѣ — технология и иконографѣя*, 98.

<sup>69</sup> На икони је до детаља поновљен опис сцене изнет у ерминији Дича зографа: *истио*, 99.

Икона *Кршћење* (вѣдѣвленіе хрѣтѣво) реинтерпретира традиционалне иконографске обрасце, па је тако у средишту композиције Христос који стоји у реци Јордан, док се на њега спушта голуб Св. Духа. Са леве обале крштава га десницом Св. Јован Претеча, а на супротној страни стоји хор анђела, са ткањинама које им прекривају руке. У врху иконе приказан је Бог Отац на облацима, елемент који је под утицајем западноевропских концепција заменио традиционалну представу Божије руке.<sup>70</sup>

Представа *Преображења* (преѡвбраженіе хрѣтѣво) такође понавља старија сликарска решења. Христос је у средишту горњег дела иконе, а поред њега су пророци Мојсије и Илија. Фигуре су приказане на златној позадини, одвојеној од осталог пејзажа облацима, што представља решење које се понавља и на другим иконама када је потребно симболично истаћи небеску сферу.<sup>71</sup> У доњем делу су тројица апостола, приказани у драматичним положајима наслепљеним из средњовековне ликовне праксе.<sup>72</sup>

Композиција *Уласак у Јерусалим* (цвѣтоносіе) углавном је изведена према традиционалним моделима који илуструју ову јеванђеоску причу. Средиште представе заузима Христос који јаше магарца, у пратњи апостола приказаних са леве стране. На капијама града дочекују га народ и деца распростирући хаљине. Христос благосиља, док је представа свитка у другој руци изостављена.<sup>73</sup> На икони се уочава и један специфичан детаљ. Наиме, дрво са дечаком у крошњи упадљиво је приказано у вертикалној оси композиције, непосредно изнад Христове главе, што је донекле неуобичајено у односу на чешће представљање ове сцене са стране Христа.<sup>74</sup> Такође, само на овој икони празничног реда налазе се имена приложника које је сликар лично забележио: *лазарѣ иерей мариѡ презвитера станчо / пѣна динѡ величко димитриѡ карафиѡ*.

*Васкрсење Христѡво* (воскрѣсеніе хрѣтѣво) садржи представу Христа који се тријумфално уздиже над отвореним гробом. Његову славу наглашава златно небо оивичено облацима, док су поред гроба стражари који у чуду и са страхом посматрају васкрслог Христа. Овакво решење западноевропских концепција, које истиче тријумф Христов над смрћу, широко је прихваћено у уметности 19. века на јужнобалканском подручју.<sup>75</sup>

Представа *Неверовања Томиноѡ* (неѡвѣрѡ ѡ томина) приказана је према традиционалним обрасцима, па је тако у средини сцене Христос који показује прободено ребро. Крај њега апостол Тома пружа руку ка рани, док у другој држи свитак са текстом *гдѣ мои и бгѣ мои* (Јв. 20, 28). Около су приказани и

<sup>70</sup> М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 104.

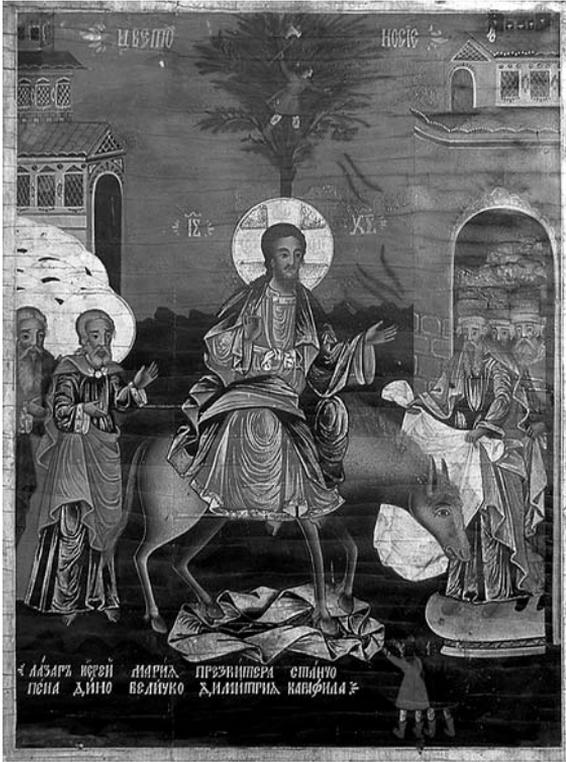
<sup>71</sup> О симболизму светлости и облака на барокним представама Преображења, уместо традиционалне Христове мандорле: *истио*, 107–109.

<sup>72</sup> За положаје апостола у сцени Преображења: Г. Бабић, *Краљева црква у Свуденици*, Београд 1987, 150.

<sup>73</sup> О таквој представи Уласка у Јерусалим у барокном сликарству: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 109–111.

<sup>74</sup> Уопштено о иконографији Уласка у Јерусалим: G. Schiller, *The Iconography of Christian Art*, 2, London 1972, 18–23.

<sup>75</sup> О иконографији сцене видети: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 111–113.



Икона Улазак у Јерусалим, празнични ред

ну традицију, али у редукованој варијанти.<sup>76</sup> У средишту сцене је Богородица на одру, окружена апостолима и са два јерарха који држе отворене књиге. Апостол Петар носи кадионицу, док су испред одра два свећњака. У горњем делу иконе је Христос на облацима који носи Богородичину душу.

У склопу празничног реда нашле су се и две житијне сцене, *Усјење пророка Илије* и *Усековање Св. Јована Прешече*. Према препорукама ерминије, *Усјење пророка Илије* (вѡзнесење сѣгаѡ прѡрка илїа) представљено је у горњем делу иконе, док доњи заузима пејзаж са Јелисејем који дочекује пророков огртач, као и сцена пророка Илије у пећини.<sup>79</sup> Ова два момента из Илијиног житија често се приказују заједно, мада је детаљ гаврана који пророку доносе храну на изворској икони изостављен, вероватно услед редуковања иконографије зарад постизања композиционог јединства. *Усековање Св. Јована Прешече* (оусѣк-

други апостоли, а позадину заузима грађевина са наглашеним дрвеним вратима, како и препоручује ерминија.<sup>76</sup> Уз доњу ивицу иконе накнадно је додат приложнички запис, изведен невршним рукописом: *стѡико \*рѡит\*енда\*\*а презвитѣра анѡнѡ ѿ\*чо ангѣлѡ ѿсифѡ милѣ стѡ\*\*.*

*Вазнесење Христово* (вѡзнесење хрѣтѡво) представљено је према западноевропским формулацијама овог догађаја.<sup>77</sup> Христос у слави седи на облацима, окружен анђелима који дувају у трубе и показују на њега. Испод њега су апостоли који погледима прате призор. Богородица је придружена групи апостола са леве стране, док је средишње место припало апостоу Петру.

Последња у низу ових празника је икона *Усјење Богородице* (оуспенїе прѣстѣи вѣцы), изведена са ослонцем на византијску ликов-

<sup>76</sup> Ерминија Дича зографа препоручује сликање затворених врата у сцени као ознаку страха апостола од јеврејског народа: А. Василиев, *Ерминији — технология и иконографија*, 109.

<sup>77</sup> М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 114—116.

<sup>78</sup> Уп.: А. Василиев, *нав. дело*, 95.

<sup>79</sup> Икона је публикована у: И. Зарић, *Икона Вазнесења пророка Илије, црква Свете Тројице — Извор*, Иконопис Врањске епархије, 192—193.

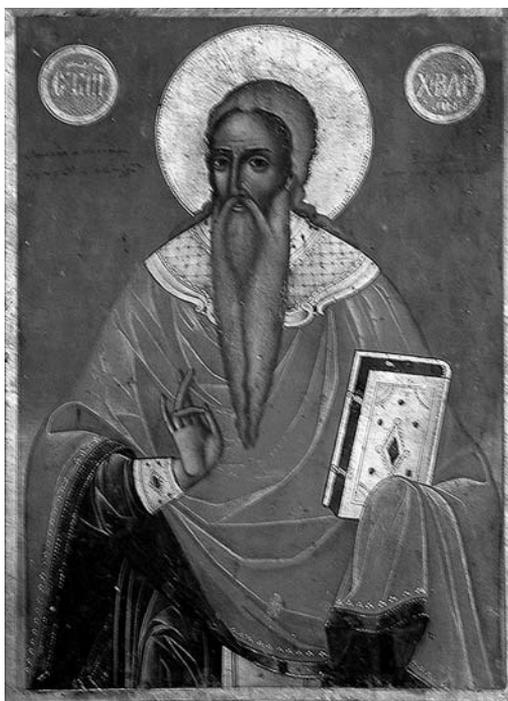
новениѣ /сѣтаго ѿанна /пѣтѣча) представљено је у уобичајеној варијанти, са актерима у првом плану испред архитектуре тамнице у позадини. Са тежњом ка реализму приказано је обезглављено тело из којег липти крв, у моменту када Салому преузима од целата светитељеву главу.

У празничном реду налазе се и иконе са двојно представљаним светитељима. Св. Константин и Јелена (црѣ константиѣ црѣца елена), у богатим царским одежама, приказани су са Часним крстом који држе између себе. Такође, апостолски прваци Св. Петар и Павле (апѣлѣ петарѣ апѣлѣ павѣлѣ) носе између себе модел храма, обележје њихове предводничке улоге у оснивању хришћанске цркве. У пару су представљени и Св. Јулита са малим сином Кириком (сѣтаѣ ѿлитѣ сѣтѣи кирикѣ), како их обасјава божанска светлост из отвореног неба као награда за њихово страдалништво.

Осим двојних, у овом низу су и иконе са појединачним светитељским представама. Тако је Св. архиђакон Стефан (сѣтѣи архѣдѣаконѣ /стефанѣ) приказан као стојећа фигура на амвону, са кадионицом и књигом у рукама. Затим, ту је и Св. Симеон Столпник (сѣтѣи симеонѣ столпникѣ), уобичајено представљен на стубу, месту његовог подвижништва и симболу столпникове истрајности.<sup>80</sup> На обема иконама светитељске фигуре обасјавају зраци светла из



Икона Св. Петке, празнични ред



Икона Св. Харалампија, празнични ред

<sup>80</sup> Икона је публикована у: И. Зарић, *Икона свейоѣ Симеона Столпника, црква Свейе Тројице — Извор*, Иконопис Врањске епархије, 194—195.



изоставља златну позадину замењујући је плаветнилом неба са облацима, док декорисањем одежде светитеља, највише акцентовањем набора златним одблесцима, употпуњује слику о светости приказаних ликова.<sup>85</sup> И на осталим иконама понавља исти поступак глорификовања светитеља кроз сјај одежде, приказ неба или пејзажа у позадини, као и отвореног неба из којег сијају зраци светла као одраз божанске милости. Умеће Димитрија Христова посебно се истакло у апостолском низу. Састављен од 22 фигуре апостола, у реду је остварен жив ритам композиције варирањем положаја барокизирано усталасалих химатиона, као и широким спектром боја које се усаглашено примењују за горње и доње хаљине. Очигледна је пажљива обрада низа који иначе својом формом прети да одведе у схематизам.

Поетика Димитрија Христова креће се у оквирима најбољих остварења зографског сликарства. Одређен образовањем у радионици оца, зачетника самоковског иконописа који се изградио у светогорским круговима,<sup>86</sup> Христов је наставио и усавршио сликарство у којем се складно стапају традиција и нови упливи са запада. Његов рад се с временом унеколико стилски мењао, линеарност и пластичност су вариране, палета се расветљавала, али се увек задржавао у оквиру збирке иконографских предлога наслеђене од оца, коју је само допуњавао и осавременјивао.<sup>87</sup> Представници две наредне генерације самоковских сликара, такође су оставили трага на иконостасу цркве Извора. Никола Валов и Захарије поп Радојков настављали су ове истоветне сликарске моделе и својим опусом утврђивали зографски иконопис, струју која је дуго доминирала на подручју јужног Балкана. Значај улоге ових сликара зографског опредељења био је одређен пре свега потребама средине, односно културним окружењем у којем је православно становништво под иноверном влашћу јачало свој положај позивањем на традицију.<sup>88</sup>

Репертоар иконостаса цркве Св. Тројице у Извору указује на богатство и сложеност програмског решења какав је и захтевала монументална конструкција преграде. До ближег дефинисања идејне структуре програма може се доћи његовом подробнијом анализом. Представе на иконама хијерархијски су

<sup>85</sup> О сликању „риза позлаћених“ у функцији савременог аргумента величајности светитеља: Н. Макуљевић, *Лишурџија, симболика и њиложнициштво, Иконостаѕ Саборне цркве светије Тројице у Врању* (у штампи).

<sup>86</sup> О делатности његовог оца Христа Димитрова: Е. Попова, *Зографът Христо Димитров от Самоков*, София 2001.

<sup>87</sup> Подробније о стилским и иконографским одликама Димитрија Христова: М. Стойкова, *Икони от църквата „Въведение Богородично“ в Благоевград*, Проблеми на изкуството 3, София 1999, 32–40; Е. Попова, *Иконите на Димитар Христов во Македонија*, 215–224; Е. Генова, *Църквата при гроба на св. Йоан Рилски. Стенописи и зографи*, Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ЦСВП „Иван Дуйчев“, т. 91 (10), София 2001, 133–146; В. Поповска-Коробар, *Бележки за неизвестни икони от зографите Христо Димитров и Димитър Христов в Македония*, 44–50; Е. Генова, *Модел и пѣтица за модернизирани на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век*, 56–58, 65–72.

<sup>88</sup> N. Makuljević, *The „zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830–1870*, 385–405.

распоређене и ишчитавају се хоризонталним системом, од најважнијих у престолном реду до горњих у апостолском и празничном. Вертикалну структуру чини линија која полази од Благовести на царским дверима, а завршава се Распећем на врху иконостаса, чиме је заокружена и истакнута повест о искупитељском страдању оваплоћеног Христа. Престони ред садржи јасно програмско одређење. Средиште чини идејна целина изведена из Деизиса чије је место утврђено на иконостасима, као и место иконе храмовне славе.<sup>89</sup> Овом језгру придружена је представа Св. Николе, светитеља чија је популарност неоспорна у целом хришћанском свету, а посебно међу становништвом овог подручја. Као његов пандан одабран је Св. Јован Рилски, пустиножитељ чији култ има локални значај, снажно ширен из манастира Рила на целу област.<sup>90</sup> Тиме је сачињен занимљив концепт престолног реда са популарним светитељем архијерејског чина и узорним монашким ликом Јована Рилског. Ред завршавају Свети Георгије и Димитрије, према устаљеном принципу појављивања у пару који функционише идејно, али и визуелно с обзиром на сличност иконографских образаца. Ови свети ратници, чији је култ развијен у целом православном свету, имали су специфично значење за становништво под турском влашћу. Одређена донекле историјским околностима, истакнута вера у заштитничку моћ светитеља подстакнута је њиховим значајем као потврђених помоћника православних верника. Такође, њиховом честом приказивању у сликаним програмима доприноси дубока укорењеност ових празника у народној традицији, где су Св. Георгије и Димитрије посебно обележавани у контексту циклуса годишњих доба.<sup>91</sup>

Апостолски ред изведен је као део сцене Деизисног чина, форми која на иконостасима чини стандардни део програмске схеме.<sup>92</sup> Осим Деизиса, честа варијанта у приказивању апостола је и композиција Христовог сабора.<sup>93</sup> На иконостасима 18. и 19. века место апостолског низа није строго одређено, па

<sup>89</sup> Понекад може доћи до замене места икона, у служби истицања одређене идеје. Пример пружа иконостас главне цркве Рилског манастира, где се у престолном реду икона Св. Јована Рилског налази на месту предвиђеном за Св. Јована Претечу: Л. Прашков, Е. Бакалова, С. Боядџиев, *Манастѝриѝе в Бѝлѝария*, Софија 1992, сл. на стр. 228—229.

<sup>90</sup> О култу Св. Јована Рилског: Л. Павловић, *Култѝови лица код Срба и Македонаца*, Смедерво 1965, 20—25.

<sup>91</sup> Л. Ботушаров, *Календарното делене на годината и свети Георги и свети Димитѝр като народни светци. Кѝм иконографията на светците като конници*, Проблеми на изкуството 4, Софија 2000, 41—45.

<sup>92</sup> У програму иконостаса Деизисни чин појављује се још током средњег века и чини редован део олтарске преграде у поствизантијским временима: пример с краја 16. в. представља Деизисни чин из манастира Дечани: М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 115 и сл. 27. Из 17. в. сачувано је више примера, као у манастирима Пустиња, Црна Река, Житомилић, итд.: С. Пејић, *Манастѝир Пустиња*, Београд 2002, 53, 148—149; Р. Станић, *Иконостѝас манастѝира Црне Реке*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 239—243. За Деизисни чин на иконостасима 18. и 19. века: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в бѝлѝарските зѝми*, 14—15.

<sup>93</sup> Опширније о томе: М. Тимотијевић, *Црква Свѝтоѝ Георѝија у Темишвару*, 114—115; Н. Макуљевић, *Лѝтурѝија, симболика и ѝриложниѝтво*, *Иконостѝас Саборне цркве свѝте Трѝјице у Врању* (у штампи).

се може наћи у другом или трећем реду икона, или распоређен у средишњем делу оба горња реда.<sup>94</sup> Уколико се приказује уобичајени програм са дванаест апостола, ред се допуњава другим празницима и светитељима, док варијанта са апостолима из групе седамдесеторице, какву видимо у Извору, такође није необична.<sup>95</sup> Сличну верзију је сликар Димитрије Христов извео и у цркви у Плевену, за чији иконостас ради 25 апостолских икона.<sup>96</sup> Оваквим проширењима стандардног низа од 12 апостола идеја Деизисног чина је изразито наглашена, тачније њен есхатолошки слој као и мисао о заступништву светитеља пред Христом како за спас целокупног човечанства тако и у оквиру приватне молитве верника. У развијеном облику Деизис је особито идејно одговарао иконостасима параклиса, али и парохијским црквама какав пример постоји у Извору. Низ од већег броја апостола могао је, такође, да буде у служби истицања идеје о апостолности цркве и њеном апостолском континуитету.<sup>97</sup>

Стандардни део програма празничног реда чине Христови и Богородичини празници, којима се чува успомена на хришћанску историју и икономију спасења. Остатак реда испуњен је представама светитеља чија је популарност у православном свету општег карактера и по себи довољна да се нађу на иконостасу. Може се, међутим, запазити да је на одабир утицало и особено значење које су имали међу локалним становништвом. Тако је Св. Харалампије, чувени заштитник од куге и болести уопште,<sup>98</sup> имао снажан култ на овом подручју и био честа слава домаћинстава.<sup>99</sup> Такође са заштитничким и исцељитељским моћима, присутан је био и култ Св. Јулите са Кириком,<sup>100</sup> док је Св. Петка увек истицана као једна од најпоштованијих заштитница, чију је популарност утврдило чување њених моштију у Трнову, а потом и преноше-

<sup>94</sup> И. Гергова, *нав. дело*, 14—15. Пример да апостолски ред може бити раздвојен и распоређен у средини два горња реда даје иконостас цркве Тројанског манастира: Л. Прашков, Е. Бакалова, С. Бояджиев, *нав. дело*, сл. на стр. 100.

<sup>95</sup> Апостоли из групе седамдесет често су присутни у програмима иконостаса 18. и 19. века. Занимљив је пример рад Христа Димитрова из параклиса Преображења Господњег Хрељине куле у Рилском манастиру, где цео репертоар горњих редова иконостаса чини 12 икона апостола одабраних из ове групе: Е. Попова, *Зографът Христо Димитров от Самоков*, 132—134.

<sup>96</sup> А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 324.

<sup>97</sup> М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 115.

<sup>98</sup> Свети Харалампије се често представља са персонификацијом куге коју је покорио. О житију и представљању Св. Харалампија: Т. Gouma-Peterson, *An 18th Century Deesis Icon And Its Cultural Context*, 339—340; упореди: Ιωάννα Μπιθα, *Σχολία σε εικόνα του αγίου Χαράλαμπος, εργο Κωνσταντίνου Αδριανουπολίτη (1739)*, Δελтиον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, т. ΚΔ, Ατiνα 2003, 333—346.

<sup>99</sup> Ѐ. Захариев, *Кюстендилско Крайще*, 134.

<sup>100</sup> За култ и иконографију Св. Јулите и Кирика: Ανδρομαχη Κατσελάκη, *Εικόνα των αγίων Ιουλιττας και Κηρυκου στο Βυζαντινο Μουσείο — εικονογραφικές παρατηρήσεις*, Δελтиον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, т. ΚΒ, Ατiνα 2001, 181—190. О присутности култа Св. Јулите и Кирика на овом подручју, као и Св. Харалампија, додатно сведочи чињеница да су таксидиоти из Рилског манастира у својим мисионарским обиласцима становништва носили кутије са честицама моштију ових светитеља: Е. Генова, *Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир*, Проблеми на изкуството 4, София 2000, 34, 35, 37.

ње у Београд.<sup>101</sup> Осим ових светитеља, празници Св. Симеона Столпника и Св. Атанасија свечано су обележавани у народу и то у контексту схватања циклуса годишњих доба, па је тако дан Св. Атанасија означавао средину зиме, док се помен Св. Симеона прослављао као почетак године и сејачких радова.<sup>102</sup> У народној традицији истакнуто место имао је и пророк Илија — са епитетом Громовник, поштовао се као онај који изазива и контролише временске непогоде. Често је истицан у сликаним програмима, а његов култ неговао је ћурчијски еснаф, чији је био заштитник.<sup>103</sup>

Из свега наведеног може се закључити да је програм иконостаса заснован на сложеном концепту који укључује верске особености локалне средине. Репертоар је осмишљен као систематско и складно уклапање представа одређених традицијом у сликању иконостаса, као и литургијским потребама, са онима које су имале истакнут значај и поштовање у локалној верској заједници. То је пример праксе примењиване у формирању репертоара великих иконостаса 18. и 19. века. За развој монументалних преграда карактеристично је стварање особених програмских схема.<sup>104</sup> Широки редови иконостаса допуштали су већу слободу у осмишљавању репертоара и разнолике варијанте у програмској организацији, поготову горњих редова. Вариран је распоред и одабир светитељских представа и празничних сцена које су се надограђивале на језгро иконостаса наслеђено из ранијих периода, док је и карактер цркве, парохијске или манастирске, унеколико утицао на програм који се прилагођавао њеним потребама.<sup>105</sup> Притом, о сликаном репертоару иконостаса парохијских цркава пре свега су одлучивали захтеви верске заједнице за укључивањем најпоштованијих празника локалне области, по принципу какав је остварен у програму иконостаса у Извору.

Утицај становништва на сликане програме најчешће је функционисао кроз систем приложништва, што откривају приложнички записи на иконама и зидним сликама.<sup>106</sup> Водећу улогу имали су богатији слојеви, еснафи и угледни појединци, који опредељују истицање најпре својих светитеља заштитника, те се — уколико су праћени записима — јасније може уочити социјална структура заједнице и њен културни модел. Иконостас у Извору, пак, нуди занимљиву слику о верској пракси локалне средине. На првобитним радови-

<sup>101</sup> Од три Свете Петке које слави православна црква, Трновска је најпоштованија и често се у народном веровању поистовећује са Петком Римском па се празнује два пута годишње — 26. јула као „летња” а 14. октобра као „јесења” Св. Петка: Л. Мирковић, *Хеортологија, историјски развјетак и боџслужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 69—73. За култ Свете Петке у оквирима владарске идеологије: Д. Поповић, *Под окриљем светиости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 271—293.

<sup>102</sup> Ђ. Захаријевић, *нав. дело*, 160—161, 173.

<sup>103</sup> Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво, Иконостас Саборне цркве свете Тројице у Врању* (у штампи)

<sup>104</sup> Потробније о овој теми: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи*, 3—17; Н. Макуљевић, *нав. дело* (у штампи).

<sup>105</sup> И. Гергова, *нав. дело*, 14—15.

<sup>106</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело* (у штампи).

ма појављују се спорадично само накнадни записи из каснијих периода, док су приложници из времена осликавања иконостаса остали пасивни у вези са својим презентовањем кроз записе. Овакво стање не би скретало пажњу да није дошло до значајне промене при каснијем ангажовању око цркве. Када су након две деценије осликани нови делови иконостаса, свуда су се нашли дугачки приложнички записи. Текстовима приложника у том периоду нису обележене само појединачне иконе на иконостасу него и иконе проскинитара, престони крст часне трпезе, као и сликарство западне фасаде. Очигледно је дошло до промене у самосвести ангажоване заједнице у односу на првобитни затворенији приступ. Након само кратке временске паузе, приложници су имали жељу за јавним и активним испољавањем свог учешћа и верског идентитета, што говори о промени унутар функционисања верске заједнице.

\*

Иконостас цркве у Извору, монументалних размера и сложеног репертоара, представља целину чији се значај сагледава у контексту средине у којој настаје. Његова анализа показује да припада типу репрезентативних иконостаса развијеног иконографског програма, односно особеној варијанти олтарских преграда која се формирала током 19. века на јужнобалканском поднебљу. Под одређеним историјским околностима, упоредо са појавом монументалних цркава, текао је процес уобличавања иконостаса, назначен још крајем 18. века, чије су репрезентативне размере и богати репертоари постали носиоци сложених садржаја. Величине иконостаса определиле су разноврсност програмске схеме, при чему су се на основну концепцију иконографског репертоара надограђивали садржаји који су рефлектовали религиозну праксу и потребе локалне заједнице. Тако је сваки иконостас постајао носилац обележја која говоре о особеностима верске средине и развијености верске културе овог простора.

На визуелно обликовање иконостаса током 19. века значајно је утицала и повећана ликовна продукција у којој се као доминантан истицао зографски модел иконописа. Обележја ове сликарске струје погодовала су ситуацији у којој се верска пракса одвијала, па су тако сликари зографског опредељења, појединачно или у заједницама, интензивно радили крећући се на широкој територији под османском влашћу. Истакнутији међу њима, као што су аутор иконостаса у Извору Димитрије Христов и други самоковски сликари, оставили су значајна дела на јужном подручју данашње Србије и сведоче о примењеним сликарским моделима током новог века у верској култури јужних области.

Увидом у процес реализације иконостаса стиче се слика о комплексном низу односа унутар верске заједнице која је заједничким напором подигла цркву и опремила је својим прилозима. У измењеним друштвеним околностима, током прве половине 19. века, локалне заједнице предвођене богатијим слојевима утицале су на интензивну градњу и обнову цркава, као и на обимну про-

дукцију црквене уметности. Живот локалних средина концентрисао се око храма, чије је подизање и опремање представљало одраз тежњи, не само верског, него и друштвено-политичког значења. Овакав социјални модел образван у урбаним срединама функционисао је и у руралним областима, чији пример налазимо у Извору.

Irena Zarić

## THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH OF HOLY TRINITY IN IZVOR NEAR BOSILEGRAD

### Summary

A place called Izvor is situated in the far southeast of Serbia near Bosilegrad. In the period of the Osman rule in this region the Church of Holy Trinity in Izvor was built in 1834 as a temple of crucial importance for this region. The architectural concept of the temple belongs to the pseudobasilica type, an idea which dominated church architecture of this region in the 19<sup>th</sup> century. The iconostasis in the church has monumental proportions and a complex repertoire. It was built in 1835, when most of it was painted as well. The iconographic repertoire was almost completely undertaken by Dimitrije Hristov from Samokov. In 1854 his work was completed by a zograph from Samokov called Nikola Valov and later by Zaharije pop Radojkov, who painted the “kissing icons” in the following decade.

The images on the iconostasis in Izvor are hierarchically ordered and are read horizontally, starting from the most important ones in the bottom tier and going to the upper ones in the Apostle and Feasts tier. The vertical structure comprises a line which starts from the Annunciation at the Royal Doors and ends on the Crucifix on the top of the iconostasis, which completes and stresses the story of the redeeming suffering of incarnate Christ. The centre of the bottom tier is a conceptual whole derived from the Deisus whose place is determined on the iconostases, as well as the icon of the Patron Saint of the church. This core is joined by the image of St. Nicholas whose popularity is undisputed among the population of this area. His companion was chosen to be St. John of Rila, a hermit whose cult is of local significance. The tier ends with the icons of holy warriors George and Demetrius, who were of special importance for the population under the Turkish rule. The Apostle row of the iconostasis is derived as part of the scene of the act of Deisus, a form which is a standard part of the program scheme on the altar screen. This iconostasis has a version with the apostles from the group of Seventy, which stresses the eschatological idea of the deisus even more. The program of the iconostasis ends with the Feasts row, composed of Christ's and Mother of God's holidays which preserve the memory of the Christian history and the dispensation of salvation, as well as with a range of different images of saints chosen according to a personal meaning they had among the local population.

The iconostasis in Izvor is a whole whose importance can be seen in the context of the environment in which it was created. The analysis shows that it belongs to the type of representative iconostases of the developed iconographic program, i.e. to a special version of altar screens which were formed in the 19<sup>th</sup> century in the region of south Balkans. Under certain historic circumstances, parallel to the surge of monumental churches, the process of shaping

iconostases took place. It was announced even at the end of the 18<sup>th</sup> century when the representative proportions of iconostases and their rich repertoires became the bearers of complex images. The size of iconostases affected the diversity of the program scheme, where the basic concept of the iconographic repertoire was the foundation for the images which reflected the religious practice and needs of the local community. Therefore, each iconostasis speaks of the particularities of the religious environment and the degree of development of the religious culture of this region. In addition, the insight into the process of iconostasis construction helps create an idea of complex relationships in the religious community whose contributions and hard work helped build the iconostasis in the church. Since social circumstances changed in the first half of the 19<sup>th</sup> century, local communities influenced the intensive construction of churches and a large production of church art. The life of local communities was focused around temples whose construction and equipment were the reflection of desires of religious, social and political significance.

The visual shaping of the iconostases during the 19<sup>th</sup> century was significantly influenced by the increased visual arts production which was dominated by the zographic model of iconostases. The characteristics of this trend were favorable for the situation in which religious practice took place. The most significant zographers, such as Dimitrije Hristov, the author of the iconostasis, and other painters from Samokov, left many pieces behind in the south of present-day Serbia which complete the understanding of painting models applied during the new century in the religious culture of southern areas.



БРАНКО ЧОЛОВИЋ

## Архитектура православне цркве Благовијести Пресвете Богородице у Дубровнику

**САЖЕТАК:** Изградњом Благовештењске цркве унутар градских зидина дубровачки Срби су након вијек и по напора саградили достојну богомољу и национални знамен.<sup>1</sup> Сагледавано у просторном смислу, значило је то у готово двовјековном временском распону примицање са руба у само средиште, док је сам процес због савладавања интерконфесионалних и друштвених препрека текао са разумљивом постепеношћу. У исти мах трансформирали су се и елементи стила одређујући за сваку од тих богомоља и уз праву о преференцијалном моделу најновије, у историцистичком стилу сазидане цркве, биће то моменти којима ће се у нашем раду посветити посебна пажња.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** концепт, стил, положај у урбанистичком растеру

### ИСТОРИЈА ИЗГРАДЊЕ ЦРКВЕ КАО ЗАЈЕДНИЦЕ И ОБЈЕКТА

Покушаји из првих деценија XVIII вијека да се у самом граду за православне сагради одговарајуће молитвено мјесто нису наишли на благонаклон

<sup>1</sup> Сагледавању овог питања најтемељитије се приступа у публикацији еп. Никодима Милаша, *Православна црква у Дубровнику у XVIII и XIX вијеку*, Сарајево 1901. Међутим, и прије њега, посебно залагањем проте Георгија Николајевића, вођене су летописачке забиљешке засноване на изворним документима, cf. Георгије Николајевић, *Србско општество дубровачко*, Србско-далматински магазин 1839, 121—133. Пренијето у: Георгије (Ђорђе) Николајевић, *О Дубровнику и Дубровчанима*, Београд 2004, 75—84, приредила Ирена Арсић. Укратко се на историјат дубровачке цркве с ослонцем на већ познате податке осврнуо и Бошко Стрика, *Далматински манастири*, Загреб 1930, 211, доносићи уједно и њену фотографију. И бивши дубровачки прота Божидар Митровић, *Православна црква у Дубровнику*, Нови Источник, бр. 4, Сарајево 1937, 108—114, дао је прилога познавању ове материје. На крају, без обзира што су без класичног научног апарата, пуну важност задобијају рукописне, по својој природи летописне забиљешке Јовице Перовића, које су се показале као сасвим поуздан извор за проучавање прошлости православне цркве у Дубровнику, будући да су равноправно консултирани подаци, како они из Дубровачког, тако и они из архива црквене општине. Осим тога, оне су биле једини ослонац чланку Раде Вукомановића, *Дубровачка црквена ојштина*, АЛМАНАХ Срби и православље у Дубровнику и Далмацији, Загреб 1971; Ирена Арсић, *Српска православна црква у Дубровнику до почетка XX века*, Београд 2007.

став средине а нити самих власти.<sup>2</sup> Њима су се опирале свјетовне, али и једнако снажно и црквене структуре и то без обзира што је њихов заговорник био угледна и уз то врло имућна особа попут Саве Владиславића који је своју намјеру могао у цјелости и са властитим средствима уобличити.<sup>3</sup> Послије читавог низа упорних тражења, али у посве новим геополитичким околностима, када се руски утјецај већ назирао у медитеранском приобаљу, крајем XVIII вијека Срби и остали православни су одлуком комуналних власти стекли право, недалеко од Плоча и некадашње Владиславићеве куће, у цркву преуредити једну скромну стамбену зграду са великим вртом.<sup>4</sup> Тиме, наравно, нису ни дјеломично задовољене потребе вјерних, а повећан број становника нужно је тражио већи простор за окупљање, али и за сахрањивање, будући да је црква нужно морала имати и ту функцију. Све дотада, а ни онда не без ометања, саму свештеничку службу у граду обављали су углавном монаси неког од оближњих херцеговачких манастира, Тврдоша или Дужи.<sup>5</sup> Та, у цркву адаптирана обична стамбена кућа на предјелу званом Посат, која је касније носила име Св. Ђорђа, била је изван градских зидина и уз то имала примарну гробљанску функцију. Комунално освјештену заједницу каква је још од најранијих времена била дубровачка, та чињеница је уистину забрињавала, поготову

<sup>2</sup> Josip Bersa, *Dubrovačke slike i prilike 1800—1880*, Hamburg—Čakovec 2002, 91. Ово је ре-принт издање књиге изашле у Загребу 1941. године. Одлуке Сената имале су формално упориште у статутима града и Републике у којима се наглашава забрана постојања било које религије осим католичке. Штавише, само су Јевреји уз католике имали право на јавно исповједање вјере. *На њо-лићички осјећљивим новосјеченим подручјима Приморја Конавлима* (мисли се на средњи вијек — оп. Б. Ч.) *вршило се њокајћоличаване њравославног живља како би се осјидурала стабилности њог подручја и сјријечила ѡресецања из залеђа*. cf. Zdenka Janeković Römer, *Stranac u srednjovjekovnom Dubrovniku: između prihvaćenosti i odbačenosti*, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest, vol. 26, Zagreb 1993, 37. Ни у новом вијеку односи према православнима нису се битно измјенили; занимљива гледишта с антиципацијом бојазни од *Грка* износи 1775. посланик Рањина, cf. Vinko Foretić, *Povijest Dubrovnika do 1808*, knj. II, Zagreb 1980, 265, 435.

<sup>3</sup> Сава Владиславић, до 1687, прије одласка у Цариград, становник Дубровника, cf. Милаш, *Православна црква у Дубровнику*, 9, упркос свом угледу, нити имовном стању, па чак ни статусу који је уживао на руском двору код Петра Великог, није успио код градских власти издејствовати изградњу цркве, а наполе гроба у којем би сахранио своје ближње. Сенат је лавирао колико је могао да би осујетио изградњу цркве, али је угледном Србину допуштао да подигне знамен изнад мајчиног посљедњег почивалишта и уреди гробницу. Та чињеница је у једном тренутку изазвала својеврсну дипломатску напетост између Дубровника и Петрограда, cf. J. Bersa, *op. cit.*, 91.

<sup>4</sup> Милаш, *op. cit.*, 34—35. Сама кућа била је посјед Савиних наслједника, тада већ становника Трста. С њима су о купопродаји преговарали заступници православне црквене општине и, за износ од 700 дуката, 7. априла 1790. стекли право на ту кућу. Сенат дубровачки озваничава тај акт, али задржава неколико рестриктивних мјера попут забране јавног служења литургије и других црквених обреда. У истом смислу закључује да црква не смије имати никаквих вањских обилежја. Ригидност власти испољена је и 1880. године када су строго укориле црквену општину због тога што је цркву, по њиховом мишљењу доста помпезно и дрзовито, тронисао мостарски епископ Ананије, *ibid*, 36.

<sup>5</sup> Једно су вријеме, готово двадесетак година, пастирску надлежност над Дубровником имали и монаси далматинских манастира, Милаш, *op. cit.*, 36. Разлог томе лежи у чињеници да је од 1806. дубровачка црквена општина све до оснутка Бококоторско-дубровачке епархије са сједиштем у Котору 1870. била у саставу Далматинске епархије. Први стални мирски свештеник као парох у Дубровнику био је од 1833. Георгије Николајевић, cf. Раде Вукомановић, *Дубровачка цр-квена општина*, 98.



што упркос успјешној дипломатској стратегији нити односи са недалеком, сусједном Турском нису били потпуно и за сва времена ријешени.

С друге стране, исти проблем је мучио и православне Србе. Увећана економска моћ појединих дубровачких грађана, махом ту стално настањених херцеговачких трговаца, а с њом и нарасла свијест цијеле заједнице тражила је јасне изразе и у позиционирању властитих јавних објеката. Израз таквог прегнућа била је изградња цркве на Бонинову.<sup>6</sup> Ријеч је о оном предјелу града који се налази непосредно на западној страни изван градских зидина, већ у почетку намјењен покапању припадника православне заједнице. Подигнута грађевина, једноставних облика и линија, у очитом је несразмјеру са стилски чистим и, како се чини, релативно монументалним пројектом. Засада о правим разлозима за одступање од Црквеној општини предложеног плана можемо само да спекулирамо.<sup>7</sup> Концепт је једнако као и у вањском изгледу упрошћен

<sup>6</sup> Црква Св. Михајла на Бонинову плански је замишљена као посве класицистичка грађевина. Архитекта до данас сачуваног пројекта из 1828. био је инж. Лоренцо Вителески. cf. Katarina Horvat Levaj, *Od baroknog klasicizma do neoklasicizma, Stilsko-tipološke transformacije stambene arhitekture Dubrovnika između, 1780—1900*, Radovi Instituta povijesti umjetnosti 24, Zagreb 2000, цртежи на стр. 66 и 67. 71, биљ. 20.

<sup>7</sup> Goran Vuković, *Preobrazba Dubrovnika početkom 19. stoljeća*, Radovi Instituta povijesti umjetnosti 24, Zagreb 2000, 50—51, сматра да је ова црква требало да стане у ред највеличајних цркве-

и када се ради о ентеријеру. Ипак, анализом редукованих архитектонских елемената посебно у изгледу pročеља, украса и детаља може се рећи да на један специфичан начин ова грађевина у знатној мјери слиједи стилске поставке карактеристичне за вријеме настанка, умјетничку епоху класицизма у најширем смислу. То се без остатка може рећи за изглед и структуру саставних дијелова самог иконостаса, али не и за иконе које, премда рађене у ликовно модернијем штиху, ипак не праве онолики искорак који чини сама конструкција иконостаса. Међу осталима, важну улогу у опремању овог ансамбла, донирањем појединачних икона, имао је и владика Петар Петровић Његош.<sup>8</sup>

Међутим, крајњи израз у афирмацији православне заједнице којој су ипак Срби бројем, економским значајем и напосе амбицијом давали посебан печат, јесте изградња цркве у самом граду. Том питању ваља посветити нешто већу пажњу јер сваки детаљ и посебно исход те историје постаје важан као образац који је, мада у неким сегментима преузет из прошлости, постао узор модерности у сваком смислу који ће и сам бити подлога за каснија поступања, посебно карактеристична за Србе и њихове храмове у великим градовима.

Данашња локација православне цркве у Дубровнику посљедица је не толико стварног избора колико случајем наметнутих околности, јер је првобитно за ту сврху одређена сасвим друга позиција. Иницијалним тренутком подизања храма може се сматрати подузеће којим су, вјероватно не без знања осталих општинара, браћа Нико и Божо Бошковић<sup>9</sup> откупили кућу Гучетића, некадашњи стари театар.<sup>10</sup> Црквено туторство је, недуго затим, ту кућу по истој цијени откупило од Бошковића. Међутим, градске власти су исказале јасан отпор према том одабиру јер, због диспропорције плана и за градњу расположивог простора, није задовољавао урбанистичке критерије, а што се у средини заговорника изградње схватало као намјерно постављена препрека због које се дуго каснило са почетком радова.<sup>11</sup> Чак и поред тога што су се

---

них објеката у Дубровнику изграђених након потреса 1667, али су градњу осујетиле војне власти сматрајући неприхватљивом изградњу цркве на узвисини близу града.

<sup>8</sup> Раде Вукомановић, *op. cit.*, 92. Иконе су руског порјекла, изведене техником уља на платну, стилски модернизоване на помало академски начин, а према потпису знамо да су барем престоне иконе дјело сликара Андреја Жукова.

<sup>9</sup> Из мноштва сачуваних докумената провијава име Боже Бошковића као кључне фигуре у изградњи цркве, у својству, с једне стране, предсједника црквеног Туторства и благајника Одбора за изградњу, а с друге као једног од најдарежљивијих приложника, тако да не треба да изненађују лауде изречене на његов рачун, cf. Георгије Николајевић, *Животопис и добротинства Божа Бошковића*, Задар 1880.

<sup>10</sup> Непосредно по завршетку радова на цркви издата је књижица *Извјешће Одбора православног општинства дубровачког о зидању и освешћењу православног храма Благовјештенскога у граду Дубровнику 1865–1877*, Дубровник 1879, 6. Подразумјева се да су и овај плац са зградом који се налази непосредно уз садашњу локацију купили за 9404 форинте с намјером подизања цркве.

<sup>11</sup> Испрва због проширеног олтарског дијела који залази у прометну јавну улицу ... *che ove esisteva il fabricata del vecchio teatro dove essere costruito il tempio stesso e colla di lui nicchia dell'oltare essere occupato un piccolo di spazio della strada comunale che non deve oltrepassare il muro perimetrale di piedi tre*, cf. Државни архив Дубровник (ДАД), *Збирка грађевинских планова*, док. 2967, од 24. септембра 1866. да би и даљним одлукама истог градског тијела власти били постављени нови тешки захтјеви и ограничења, посебно они од 11. фебруара 1867. cf. ДАД, *ibid.* Надлежна

увелике прикупљала средства и што су највећи ауторитети у држави, сам цар Франц Јосиф I, као и његов брат, мексички цар Максимилијан, ову идеју зидања парохилалне градске цркве, подржали значајним новчаним трибутом.<sup>12</sup>

Стога је Одбор, уз исказано стрпљење, искористио повољну прилику продавши ову кућу — некадашњи театар за свих 10.000 форинти и потом купио чак три Гундулићеве куће са припадајућим барокним вртovima, упуштајући се и у извјесне замјене, па је, све како би се осигурало довољно простора за нову градњу, и кућа угледног члана православне заједнице Нике Путице ушла у тај аранжман. Нешто касније у цјелокупан склоп куповином је ушла и палача Бонда (Бундић).<sup>13</sup>

Због стабилности дотока средстава судјеловање највиђенијих, по правилу и најимућнијих чланова српске заједнице у Дубровнику већ због њихових замашних прилога значило је много за успјешност цијелог подухвата. И не само њих, будући да су Срби са свих страна прегли да се придруже Дубровчанима у изградњи и у том залагању су гледали прворазредно родољубно постигнуће којем се нико није хтио измакнути. Тако су се и у Кнежевини Србији организирано сакупљала средства, својим удјелом придонио је кнез Милан и митрополит Михајло, баш као и сама српска Влада, а посредством поморских капетана из далеких крајева дијаспоре дозначена су прилична средства из Америке. Због значајних доприноса посебно се истичу донатори из тршћанске црквене општине, а напосе су важни напори политичких заступника, попут Стефана Митрова Љубише, који је успио издејствовати вишекратну помоћ цара Франца Јосифа I. У складу са таквим материјалним могућностима прије свих Одбор па онда и црквено туторство могли су бирати одговарајуће извођаче.<sup>14</sup>

Због тога смо склонији да вјерујемо да су личне препоруке и контакти били пресуднији у одабиру мајстора неголи некакав отворени конкурс са задатим захтјевима, од којег иначе немамо никакве писане трагове. Тако је на-

---

тијела сматрала су да сви предложени нацрти не одговарају урбанистичким захтјевима, предлагали су оснивање комисије која ће оцјенити прихватљивост плана, све због тога што су сматрали: *како ми намјеравамо новом грађевином захваишићи и приишнући двије ноге градске улице*, cf. *Извјешће*, 8, због чега су онда чланови Одбора за изградњу морали да што прије потраже нову локацију и њој примјерен план цркве.

<sup>12</sup> Франц Јосиф је из дворске благајне за зидање цркве у Дубровнику издвојио 3000 форинта, а његов брат, мексички цар Максимилијан, 500, cf. *Извјешће*, 7. То је био не пречесто сусретан чин коришћења владарских прерорагива, јасни исказ добре воље и наклоности, истина у оквиру уобичајене праксе, која је као таква била регулирана јасним законима и проведбеним прописима, cf. Stanko Piplović, *Uloga државе у изградњи сакралних грађевина у Далмацији током XIX stoljeća*, Града и прилози за повјест Далмације 19, Split 2003. А заузимањем пак намјесника, генерала Гаврила Родића, добијена је државна припомоћ од 12.000 флорина, cf. *Извјешће*, 17.

<sup>13</sup> Katarina Horvat-Levaj, *Barokne palače u Dubrovniku*, Zagreb—Dubrovnik 2001, 259—262.

<sup>14</sup> Чланове одбора за грађевину нове Цркве у Дубровнику благословом потврђује далматински епископ Стефан Кнежевић писмом од 24. јула 1868. године, cf. *ibid.*, 33. Он је још 3. јуна 1871. дао свој архијерејски благослов за освећење камена темељца, cf. *ibid.*, 38. Засебна Бококорско-дубровачка епархија основана је 1870. године на челу са Герасимом Петрановићем, којем је и припала част да освети довршену цркву.

кон краће преписке за архитекту дубровачког православног храма одабран тада врло упослени архитект Емил Векијети.<sup>15</sup> За православне у Далмацији, колико је досада познато, Векијети је, нешто прије дубровачке, извео планове цркве у Билишанима Горњим 1860—65, као и за цркву Св. Спиридона у Скрадину, грађене у периоду 1863—76. године. Касније, 1893, по изворном нацрту истог архитекте скрадинској цркви придодан је егзонартекс са паром звоника. Судећи према потпису на листу сачуваном у дубровачком архиву, њему је у задатак припало и пројектовање жељезне оgrade око цркве.<sup>16</sup>

Избор је био сасвим промишљен с обзиром на чињеницу да се поменути архитекта потврдио својим дјелима која не само да реминисцирају стилове прошлости него се складно допуњују са затеченим историјским и урбанистичким слојевима приморских градова. Поштовање затечене градске традиције било је стално на уму члановима Одбора и они у том смислу очито нису жељели да праве било какве испаде. Поред наслијеђених вриједности амбијенталне структуре бар једнако толико морале су се испоштовати особености православне архитектуре функционално прилагођене литургијском обреду и, очито, испод тог нивоа није се могло узмицати.

Како ствари стоје, слично је поступљено и приликом избора непосредног градитеља цркве, протомајстора Андрије Перишића.<sup>17</sup> Његова понуда са тро-

<sup>15</sup> Мада према писаним изворима знамо да се радило о чак четири плана поднета од стране једног те истог умјетника, што је ипак понешто неуобичајено, cf. *Извјешће* 11, у Архиву српске црквене општине као и у Државном архиву Дубровник налазе се само они изведбени планови према којима је и настала садашња црква, cf. ДАД, *Збирка грађевинских планова општине Дубровник*. Вишеструко би било значајно знати какав су изглед и габарите цркве препоручавали ти планови, посебно што из писма Одбора уваженом др Векијетију дознајемо да је одабран план Б јер је, поред осталог, *senza cupola* (!) и поштује новчана ограничења која Одбор у том тренутку поставља на око 40.000 флорина. cf. *Извјешће*, 36. Одборници управо желе што умјеренија рјешења али, *che la facciata ci procuri sia discretamente e con eleganza decorata*, *ibid*, 37. На ове појединости с разлогом се обраћа и Жељко Шкаламера, *Обнова „српског сјшила” у архитекттури*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5, Нови Сад 1969, 196—197. Пошто је одабир вршила Црквена општина а не јавна тијела власти, тај се одбир може контекстуализирати у више нивоа сагледавања. Те обзире добро илустрирају ријечи из *Извјешћа*, 11: *Требало је ирије свега начиниши план нове цркве сјоред новчане мођуности, иоиребоће оишиества и уоиће ирсјојности једном сјшаром и оглашеном граду, као шито је Дубровник, у којем има сјшаринских архитејтоничнијех зданија*. Постоје велики изгледи да је план за првобитну, из знаних разлога напуштену локацију, такође израдио сам Векијети, јер је изнет податак да је Векијети план за православну цркву предочио још 1865. године, cf. Катарина Хорват-Левај, *Od baroknog klasicizma do neoklasicizma*, 67.

<sup>16</sup> Потписом и печатом оверени цртеж који се налази у ДАД-у, *Збирка грађевинских планова општине Дубровник*, посве различит од онога цртежа из архива Православне црквене општине, али и од стварног, данашњег изгледа оgrade, посредно говори колико се само важности поклањао сваком детаљу опреме, а у исто вријеме, како су се у току самих радова мијењале замисли као и коначна рјешења.

<sup>17</sup> Прорачун трошка зидарских радова који је сачинио инжењер Јосип Сладе, у првобитном износу од око 50.000 форинти, приједлогом Одбора смањен је на 45.000, а за потписивање уговора са мајстором, *иоштом зидара*, био је овлашћен Божо Бошковић. Уговор је сачињен 9. маја 1869. године. Одбор је уједно одлучио да се самом Перишићу додијели 6000 форинти, с тим да му се одмах устегне 4500 као гаранција извршења уговорне обавезе. По истом уговору мајстор је морао започети зидање 9. августа 1869. године, али му је због новонасталих околности рок у два наврата продужаван за два мјесеца. cf. *Извјешће*, 13. На крају изведених радова Одбор је захвалио подузетнику Перишићу *који је иочно, умјейно и иошитоено саодговорио својој обвези*, cf. *Извјешће* 19.

шковником је, без сумње, била најповољнија, а и препоруке понајбоље. Међутим, по самом почетку изградње након рушења једног крила Гундулићеве палаче и једне зграде уз Улицу од пуча,<sup>18</sup> дакле на западној страни те стамбене инсуле, наишло се на неочекиване проблеме, проистекле од својстава тла на којем је требало да буде подигнута нова црква. Неподесан терен препун влаге и глине морао се стабилизирати, што је онда само до непредвидљивости одуговлачило изградњу и неумитно поскупљивало уговорене радове.<sup>19</sup> Међутим, експедитивни Одбор за изградњу је и тај проблем рјешавао у ходу. Убрзо је сазвана техничка комисија са савјетодавном улогом, одмах је набављено чак 1700 масивних борових колаца са Мљета, које је требало као шипове набити у темеље, довезена је велика количина од чак 2500 стара *санџо-ринске земље* за исту сврху, а истовремено са Корчуле од назначене фирме набављају се *стицијене за црквене зидове*. Истовремено, требало је што прије доскочити и осјетно повећаним материјалним трошковима. Тако је тек 21. маја 1871, након рјешавања проблема утемељења, постављена *основна њлоча* ове цркве од стране тадашњег дубровачког пароха Теодора Јанковића.<sup>20</sup> Сама изградња трајала је око три године, укупно иначе шест година, док је додатно опремање, због величине објекта и жеље парохијана за достојним изгледом, текло нешто дуже. На звоничима се радило и до краја прве деценије XX вијека, али је и поред тога црква освећена 9. октобра, на дан Св. деспота Стефана 1877. године.<sup>21</sup>

На основу прецизно вођених рачунских књига знамо да је изградња цркве, уз куповину простора и затечених грађевина на њему, коштала укупно 110.113 форинти и 98 новчића.<sup>22</sup> То је и онда био огроман износ и заправо је-

<sup>18</sup> Elaborat Instituta za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Odjel za povijest umjetnosti (autorice Željka Čorak, Nada Grujić, Katarina Horvat-Levaj), *DUBROVNIK, Blok omeđen Ulicama od Puča, Pracatovom, Između polača i Božidarevićevom, Građevni razvoj, arhitektonske osobine i prijedlozi konzervatorskih smjernica*, Zagreb 1990, цртеж бр. 5, на којем се види израђеност блока према катастарској мапи из 1837/76, односно простор који у том блоку запрема новоподигнута црква. Из овог рада, стр. 89, дознајемо да су сви документи везани за почетак градње цркве из 1866. чувани у некадашњем Хисторијском архиву Дубровника, нестали! О томе такође cf. Katarina Horvat-Levaj, *Građevni razvoj srednjovjekovnoga bloka u povijesnoj jezgri Dubrovnika*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 16, Zagreb 1992, 52, биљешка 17. Овај текст је уз неке језичко-стилске измјене готово интегрално пренет из претходног елабората.

<sup>19</sup> Из писма истоме Јосипу Слади, тада у служби турске владе у Сарајеву, знамо да се мајстор Андрија Перишић 1870. већ неколико мјесеци налазио у Дубровнику са фамилијом гдје „*радим на цркви којој се при темељима открило влажно и блаино дно, те се бојим да ћу годину дана проћи у шом њослу*”, cf. Cvito Fisković, *O graditeljima Josipu Sladi i Emiliju Vechiettiju u Splitu*, Kulturna baština br. 17, Split 1987, 56. Постоје документи које говоре о пројектирању темеља ове цркве, Катарина, Хорват-Левај, *Od baroknog klasicizma do neoklasicizma*, 66.

<sup>20</sup> *Извјешће*, 14–15.

<sup>21</sup> У опису цркве на странама истог *Извјешћа*, 22, наслућује се потреба да се не заостане иза досегнутих стандарда средине па тако налазимо: *Црква је зидана окресаним и изглађеним каменом, са два звоника на угледному pročелу, и може се о њој без прераности рећи, да се може сучијецајати са многим дивним сграђама шћо се виђају у Дубровнику и њо другим приморским мјестима Далмације и Боке*. С друге стране постоји чуђење што је такав објекат уопште сазидан јер, ... *је шада у Дубровнику било 380 њихових душа*. cf. Берса, *op. cit.*, 95.

<sup>22</sup> *Извјешће*, 19, 46–47; *Од 6. новембра 1870. до свршетка године 1873, у које је доба зидање нове цркве окончано било*. Разлог за овакво гледање на ствар лежи у врло јасном разликовању

дина упоредива величина за дубровачку цркву била је размјерно велика и раскошно опремљена црква Св. Спиридона у Трсту, за коју истина немамо објављене трошковнике, али на основу издашних новчаних прилога донатора у износу од неколико стотина хиљада форинти, од којих су неки, вриједи напоменути, даровали обје ове цркве, видимо да се ради о приближно сличним новчаним издацима.<sup>23</sup>

## ПЛАН, СТРУКТУРА, ИЗГЛЕД

Дубровачка православна црква Благовјести Пресвете Богородице изведена је као лонгитудинална грађевина са полукружном апсидом на истоку и паром звоника на западној страни, и у тој се чињеници читује сва једноставност и чистота архитектонске замисли. Простор без икаквих запрека континуира од самог улаза све до олтарског дијела, јер плитки, тек незнатно издјељени пиластри на подужним зидовима више су декоративног значаја, него у додатној функцији упоришта за носиве греде таванице. Ријеч је о надасве пространој, добро освијетљеној цркви која свјетлост добија преко пет високо постављених полукружно завршених прозора на сваком уздужном зиду, док је хорски травеј као и олтарски дио у горњим зонама растворен великим бифорама испод којих се, додатно, налазе и окулуси. Остварен је дојам сасвим на трагу тзв. *halenkirche* концепције. Својеврсном вертикализму грађевине извана

---

ужег грађевинског посла од самог украшавања макар и оно било у домену исте струке. Та дистинкција се примјећује и приликом закључивања рачуна када се један дио пребацује Туторству: *Разумијева се само то себи да оба ова рачуна заузимају грађевину камену нове цркве* (подвукао Б. Ч.), *јер што се особито тиче унутарње њојкрасе набављања движимих ствари, то пада самом штурству и њиховим рачунима*. Или посве јасно у слиједелим редовима: *Кад се је Божијом њошоу свршила сѡлашина и унутрашња грађевина нове цркве...* cf. *Извјешће*, 20.

Примјера ради, мање цркве из приближно истих година у далматинском залеђу попут Св. Петра и Павла у Трибњу из 1865. коштале су, говоримо о строго грађевинским радовима, око 4000 форинти, неостварена нова црква Св. Николе у Ервенику према трошковнику из 1889. узимајући у обзир удио државе и црквене општине — парохијана око 4500 круна, нешто је била скупља велика црква Рођења Богородице у Билишанима Горњим, за чију је градњу с наслова државе и приложника издвојено око 7200, док је једнако велика, градска обровачка црква Силаска Св. Духа, завршена 1906. стајала око 20.000 форинти. cf. Државни архив Задар (ДАЗ), *Списци Регистратуре, Грађевинска секција*, sv. 149, 153, 159.

<sup>23</sup> Giorgio Milossevich — Marisa Bianco Fiorin, *I Serbi a Trieste, storia, religione, arte*, Trieste 1978, 65—66, цркву грађену 1861—65. пројектовао је милански архитекта Карло Мачијакини, а украсио такође Миланез, Ђузепе Бертини; Дејан Медаковић — Giorgio Milossevich, *Летопис Срба у Трсту*, Београд 1982, 43. Изванредно је занимљиво компарирање читавог низа најразличитијих података из времена подизања ових двају храмова, посебно због анализе друштвених околности и поступака по свему аутономних црквених општина према државним и посебно црквеним властима, које су с разлогом бринуле о *православности* црквених здања. Све ове финесе на примјеру тришћанске цркве уочио је и образложио Жељко Шкаламера, *op. cit.*, 197—198. По много чему се види да су истовјетан образац преузели и примјенили Дубровчани. Али једна од најкрупнијих разлика у поступку састоји се у томе што је за пројекат Св. Спиридона у Трсту био расписан међународни конкурс, као и то да је била ангажирана непристрасна оцјенивачка комисија састављена од професора са умјетничке Академије, док су се у дубровачком случају такве ствари рјешавале у затвореном кругу општинара, а врло вјероватно на још ужем нивоу.

доприноси поприлично уздигнут постамент, који је више посљедица консолидирања терена и изградње високе супструкције него потребе да се пошто-пото саобрази двјема кључним црквама у Дубровнику, катедрали и Св. Влаху,<sup>24</sup> изнутра исту улогу има високо постављени хор ослоњен пиластрима на уздужне зидове и на пар релативно танких, у пресеку полигоналних стубова у средишњем дијелу. Разлог што је архитекта овако, размјерно високо, поставио прозоре лежи у спознаји положаја цркве стијешњене између двију улица и бар једнако толико високих сусједних зграда. Нартекс је врло уско предворје између вањских врата и врата према наосу, а са страна му стоје два завојита степеништа која воде на хор, а затим и на звонике. Олтарски дио је простран, благо повишен за три степеника у односу на нивелету пода главног брода цркве, а састављен је од централног дијела са часном трпезом и симетрично постављеним просторима за проскомидију и ђаконикон завршеним полукружном нишом. Уз оба литургијски незаобилазна простора у маси зида конструисани су и додатни просторни сегменти сличне подужне основе са лучним крајевима.

Касетирана таваница изнимно је декоративна, сачињена од петнаест правоугаоних поља испуњених полихромном флоралном орнаментиком, али као таква плод је нешто каснијих интервенција, вјероватно оних с почетка XX вијека.<sup>25</sup> Кров је двоводни и на нацртима се, знатно више него из реалне позиције посматрача, учача да су звоници тек незнатно повишени у односу на сљеме крова. Томе су разлог била јасна ограничења комуналних власти, али и пријекно потребна адаптација на непосредне просторне визууре и висине околних зграда. У цјелини, без обзира на стварну запремину, црква се доима као врло пространа<sup>26</sup> и ванредно добро освјетљена зграда, због чега до изражаја долазе примарне архитектонске квалитете сценичности простора, посебно иконостас и велика, техником уља осликана платна.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> *Елабораш*, 87.

<sup>25</sup> Већ крајем XIX вијека требало је изводити неке радове на таваници, вјероватно због потребе извођења профилисане штукатуре на стропу како пише на плану сачињеном 20. августа 1899. cf. ДАЗ, *Сјиси Реџисџрајџуре, Грађевинска секција*, св. 163, а њему слиједи описни трошковник из 11. III 1900. године, *ibid*. На основу биљешки Ј. Перовића знамо да је Намјесништво 3. августа 1901. направило требовник у износу од 20.000 круна за ову намјену, као и да су сами радови завршени у децембру исте године. Извели су их домаћи мајстори Бенвенуто Јоб и Балдо Мусладин.

<sup>26</sup> Не знамо какве су тачно биле примарне замисли у вези са украшавањем великих површина унутрашњих зидова. Да ли је постојала идеја о фреско сликаријама или о простом орнаментисању зидова, који су сада на одређен начин мраморизовани, тек, на те су се зидове досада обично вјешале многобројне квалитетне иконе које припадају цркви, а нису нашле мјесто у Музеју икона.

<sup>27</sup> Позлаћени иконостас, дотад јединствене конструкције и посебне декоративне схеме, чије је иконе по већ овјешталим мишљењима извео Грк Николаос Аспиотис, Раде Вукомановић, *op. cit.*, 92, што је извјесно био случај са оним првобитним, док је овај садашњи једнако као и зидне слике, огромну *Тајну Вечеру* на тријумфалном луку, *Кршћење* и *Благовјестити*, са позлаћеним рамовима, на дијелу бочних зидова уз сами иконостас, радио академски сликар Атанасије Поповић. Радови на овом заиста монументалном дјелу дим. 10,3 x 5,2 x 2,9 m у најужем дијелу изнад тријумфалног лука, трајали су двије и пол године, од окт. 1926. па све до постављања 28. феб. 1929.

На средини подужних зидова стоје бочна врата од којих се због просторне диспозиције употребљавају и редовно се користе само она источна, будући да је црква силом затечених просторних околности оријентирана у правцу сјевер—југ. Подужни зидови су чисти, високи, перфорирани уским прозорским отворима незнатно истакнутих лучних аркада, осим што су посебно плитким лезенама наглашени први и последњи травеј грађевине. Уврх правокутних оквира, при поткровном вијенцу, нижу се слијепе аркадице као репетитиван мотив, а унутар цијелог поља нагласак дају бифорални отвори са четворолстом у полукружним лунетама, као још једним мотивом-посуђеницом из средњовјековне архитектуре. Такође, у доњем дијелу зида истакнуте су плитке лезене са окулусима као јединим украсом.

Западно прочеље је посебно истакнуто због чињенице да практично само тај дио цркве није стијешњен околним улицама, а, због увучености самог објекта,<sup>28</sup> потпуна перцепција од стране посматрача или вјерника који прилази улазним степеништем могућа је једино из тог правца. Оно је, укључујући звонике, структурирано у три нивоа; први чини благо истурени, полукружном аркадом завршени ризалит портала на стубовима, фланкиран двама окулусима са чипкастим розетама унутар правокутног поља, притом додатно уоквиреним плитким лезенама, други ниво одијељен паром водоравних вијенаца<sup>29</sup> посве је перфориран, у средишњем дијелу са крупном трифором и дјвема истовјетним, али упола мањим са страна. У унутрашњем дијелу, горњих, лучних сводова свих трифора налазе се дискретно скулптовани мотиви, који се дају примјетити и на капителима полустубова. И оне су као главна трифора надвишене фризом слијепих аркадица са продуженим доњим спојним линијама. Трифору наткриљује трокутасти забат са крстом на украшеном каменом постаменту, док је сам поткровни вијенац изведен својеврсним цикцак узорком. Поменуте трифоре својим изгледом доиста реминисцирају нека византијска ријешења, али оне у овом облику и распореду углавном нису би-

---

године. Мада врло инструктивни, посебно због несумњивог доприноса идејној цјеловитости храма и његовим теолошким еманацијама — посебно то важи за представе српских светитеља на иконостасу, експлиците владарске идеологије Немањића, имплиците Карађорђевића, ови елементи унутрашње декорације остају засад ван домена нашег интересовања. Ипак, у овом тренутку нарочито се не може заобићи податак изнет на турској сједници 20. јуна 1901. на којој предсједник упознаје чланове да је сликар Влахо Буковац поднио на увид неке скице *према којима би извео радњу сликарску по странама цркве и више олтару и иконостаса*, али аранжман је пропао због Буковчевог, сматрало се, неумјереног тражења 7000 флорина накнаде за те радове, cf. Ј. Перовић, *Биљешке*, стр. 10 — *Црква у граду*. Ипак, понуда је поновљена и 1908. уз жељу Турства да се та цијена снизи, али умјетник се и тада изговарао на знатно измјењене прилике, као и да нема *аишеље за известији толику радњу*, *ibid.* 11.

<sup>28</sup> О обичају у потпуности оствареном и на самој дубровачкој цркви, да се *слободностојеће грађевине по њомало анахроној традицији ранијих аустроугарских пројиса примјењиваних код свих некаатоличких богомоља, појоуи православних и евангеличких, увучене од улице линије и смјештене у двориште из богаио обликоване ограда од кованог жељеза*, cf. Zlatko Kalač, *Arhitektura sinagoga u Hrvatskoj u doba historicizma*, Zagreb 2000, 9.

<sup>29</sup> У свом строгом геометризму ово је заправо једини елеменат модерности на грађевини. И он је реализиран у модифицираном издању у односу на план, а на петокуполној макети цркве протеже се и по подужним зидовима.

ле примјењиване на чеоним дијеловима храма, него само она на апсидалним или конхалним. Претпостављену трећу зону фасаде чини пар звоничких купола на октогоналном тамбуру вишеструких профилација отвора, са релативно дубоком кришкасто издјељеном калотом и равним завршним вијенцем по којем су конструирани изврнуте декоративно завршене аркаде, оне исте које се нађу на балдахину улазног портика. Ма колико ти звоници-куполе као доиста хибридна рјешења<sup>30</sup> својим помало неорганским положајем у односу према крову и посебно обликом зазивале неовизантијски утјецај, архитектонски украс је прилично сведен и чини нам се да се бар једнако толико ако не и више базира на изведеницама из неороманичког круга споменика.<sup>31</sup> Остаје отворено питање да ли су само њихова конструкција и положај довољан разлог за такву интерпретацију, поготову што просторна концепција, схема основе, унутрашњи и вањски облици напосто одударају од византијске традиције, онога што се на њу могло надоградити или је од ње објективно могло проистећи. План и вањштина цркве имају сасвим елементарна својства, прије свега јасноћу израза испољену у једноставности просторне замисли, чистоту зидних платана, усклађене величине дијелова и заправо главна артикулација маса и орнамента догађа се на прочелном дијелу храма. Такву потребу наметнула је искључиво просторна диспозиција цркве, која је стијешњена с једне стране уском улицом Николе Божидаревића, а с друге положајем палата Гундулић, Бонда и њеним двориштем, гдје је касније умјесто старе капеле дограђено складиште.<sup>32</sup> Употреба одлично клесаног камена као основног грађевног материјала, са извјесном топлом окерастом нијансом, такође је изванредан допринос складном надопуњавању са изворним амбијенталним квалитетима. На предложеном пројекту, баш као и на сасвим репрезентативној дарохранилници — макети из Музеја икона, свједочимо се о идеји да се бар они ди-

<sup>30</sup> Проклетство куполе пратило је и прати многе градње у Далмацији. Мада је првобитно замишљена са тим завршетком на стјечишту централног брода и трансепта, дрншка црква Успења Богородице, дјело Ђирила Ивековића из 1897. године, cf. Stanko Piplović, *Rad Ćirila Ivekovića u Dalmaciji*, Zagreb 1987, 6, скице на стр. 10—11, на крају је као сурогат рјешење задобила размјерно велик звоник на прочелном дијелу храма завршен полулоптастом калотом. Такође, в. Slavica Marković, *Ćiril Metod Iveković: arhitekt i konzervator*, Zagreb 1992, 70—71, 143. А да ли је и усуд већ седам деценија недовршене цркве Св. Саве у Сплиту, која се као тињајући проблем често актуализира, само посљедица дуготрајног спора око куполе(а) или нечега другог, остаје тема за размишљање.

<sup>31</sup> Вањске облике цркве Благовјести, а барем толико и њену просторну структуру, умјесније би било подвести под термин еклектичне архитектуре, у смислу како се то расправља у: Александар Кадијевић, *Историјске основе неовизантијске архитектуре у XIX веку*, Ниш и Византија III, Ниш 2005, 386—388, неголи на основу недовољно узорака за закључивање или само из чињенице да се ради православној цркви говори о њој као неовизантијској грађевини. Г. Вуковић опрезније приступа изјавом да је храм изграђен у *источној манири*, cf. *Preobrazba Dubrovnika početkom 19. stoljeća*, 51. Штавише, српски истраживачи су склонили да нагласе *неороманску композицију у изгледу и композицији*, чак *посве лишени елементи византијске и српске средњовековне архитектуре*, cf. Александар Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX—XX век)*, Београд 2005, 321.

<sup>32</sup> *Елаборациј*, 85—86; cf. Katarina Horvat-Levaj, *Gradevni razvoj srednjovjekovnoga bloka u povišnoj jezgri Dubrovnika*, 48, план стр. 43, слике стр. 50.

јелови фасада уоквирени лезенама изведу помоћу двије врсте тонски различитих нијанси камена.<sup>33</sup> У коначном рјешењу одступило се од те намјере.

Приликом рјешавања пројектних задатака архитекта Емил Векијети доиста није показивао особине рутинера; добро познатим рјечником, али другачијом синтаксом, инвентивно је рјешавао задате пројекте.<sup>34</sup> Обе цркве које је радио за православне у Далмацији, иако се наслућује да је на овај или онај начин морао бити уплетен у пројектовање још неких, стилем доста блиских далматинских храмова, украсио је неоготичким и неороманичким елементима, употребом већ стандардних богенфризова на поткровним, поткуполним вјенцима али и на забатима, док се примјена полигоналне куполе на истовјетно издјељеном тамбуру ипак само донекле може сматрати дериватом (нео)византијске архитектуре. Међутим, списак изведених радова као и радијус његовог дјеловања прилично је велик па нам у овом тренутку нису омогућене детаљније поредбене анализе, посебно стога што ни о преосталим његовим дјелима није писано, нити појединачно нити у оквиру синтеза.<sup>35</sup> Зна се да је извео или надгледао неке од најважнијих јавних грађевина у приморским градовима, посебно дугогодишњу изградњу звоника Св. Дује у Сплиту која је непосредно била повјерена грађевинском подузетнику Андрији Перишићу и његовим сарадницима.<sup>36</sup> А све то је урадио без обзира на свој положај ван држав-

<sup>33</sup> *Српска православна црквена општина у Дубровнику*, (текст по студији Радисава Вукомановића израдио Славко Зорица) Дубровник 2004, 29.

<sup>34</sup> О укупном дјелу и животу сликара и архитекте Емила Векијетија (1830—1901) не зна се много, а и оно што је познато заправо су пабирци, каква је уосталом и једна случајна биљешка у рукописној свесци *Zasluzni Splječani*, која се чува у Градском музеју у Сплиту, гдје су побројена сва његова позната дјела. Пројектирао је католичке цркве у Мулу, Велој Луци, Солину, на Добрићу у Сплиту, Каштел Камбеловцу, звонике у Каштел Камбеловцу, Јелси и Доброти у Црногорском приморју, самостан службеница Милосрђа у Малом Лошињу, самостан клариса у Сплиту, а од профаних зграда, казалиште у Дубровнику, гдје је у тзв. неоломбардском ренесансном стилу извео опћинску палачу уз сам Кнежев двор, cf. Horvat-Levaj, *Od baroknog klasicizma do neoklasicizma*, 67, зграду исте намјене у Макарској, те казалиште у Сплиту, унеколико измјењено у односу на првобитни план, cf. Cvito Fisković, *op. cit.*, 60—61. Душко Кеџкемет чак сматра да је он творца нацрта олтара у сплитском доминиканском самостану, cf. Vesna Kusin, *Tko je autor splitskog dominikanskog oltara?*, *Vjesnik* 15. 5. 1999, стр. 20. Предавао је у сплитској Реалној гимназији све врсте цртања, узгред буди поменуто, међу ђацима су му били Иван Мештровић и Емануел Видовић, а од 1870. исти предмет и у Наутичкој школи. Кратку цртицу о Векијетију могуће је пронаћи и у: Duško Kečkemet, *Splitsko groblje Sustipan*, Split 1994, 60. По још живој предаји сматра се да је извео једну егзотичну вилу мозарапског стила за Стева Перовића, а чије је скулптуралне украсе радио Павао Билинић, муж његове кћерке, cf. Cvito Fisković, *op. cit.*, 62.

<sup>35</sup> Популарна фотомонографија Inge Vilogogac, *Splitske crkve*, Split 2005, управо предочава визуелну разноликост Векијетијевих рјешења о питању сплитских цркава и то с освртом на Госпу од Добрића из 1867, чије прочеље акцентира велика трифора са увећаним средишњим отвором, која је као централни мотив поновљена и на дубровачкој цркви, и троугластим забатом украшеним романичким богенфризом, стр. 55, и Св. Клару на Појишанима саграђену 1884. стр. 81—82, са посве необичним прочељем чистих површина, једноставног лучно завршеног портала, са рубним пиластрима и на врху несвакидашње заобљеним забатом, далеком парафразом барокних *Il Jesu* рјешења. Више него скромни архитектонски украс своди се тек на вијенце и рубове више-струких профилација.

<sup>36</sup> Duško Kečkemet, *Vicko Andrić arhitekta i konzervator 1793—1866*, Split 1993, 122; Stanko Piplović, *Alois Hauser u Dalmaciji*, Split 2002, 22. Дугогодишњи надзор изградње звоника Емил Векијети вршио је у сарадњи са археологом дон Франом Булићем.

не структуре, будући да се већ тада Намјесништво са овлашћеним градитељи-ма увелике старало о изградњама нових и посебно о конзервацији старих здања. Ту је било створено језгро школованих архитеката и инжењера који су значајно допринијели инаугурацији концепта хисторицистичке архитектуре у Далмацији баш као и у осталим аустријским покрајинама. Поред осталих, поменимо и службеника котарског поглаварства у Сплиту инжењера Милана Карловца,<sup>37</sup> који је у егземпларним неовизантијским облицима — централни, крстообразни план, велика купола, као и другим неостилским обиљежјима, 1905. довршио цркву Св. арханђела Михајла у Херцег Новом, започету још 1883. године.

### ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Свака, па и најмања грађевинска интерполација у јединствену просторно осмишљену и вјековима конзервирану цјелину, каква је она старог Дубровника, носи одређене ризике.<sup>38</sup> Пуристички настројени историчари умјетности, посебно ако се појављују у улози конзерватора, поставку српске православне цркве унутар зидина старог града сматрају инцидентном у сваком погледу. Једнако због засјецања у простор, као и због самог стила градње објекта којем се, истина, ипак признају извјесне естетске квалитете.<sup>39</sup> Стога јасно треба истаћи: она јесте била *novum* у једноличној сакралној топографији града и већ као таква мора да је изазивала различите реакције јавности, али та чињеница

<sup>37</sup> Stanko Piplović, *Uloga države u izgradnji sakralnih građevina u Dalmaciji*, 132. Марија Црнић-Пејовић, *Деведесетипетогодишњица освећења српско православне Цркве св. Арханђела Михаила у Херцег-Новом*, Бока 26, Херцег-Нови 2006, 201—214; Јасмина Житник, *Прилози проучавању Цркве св. Арханђела Михаила у Херцег-Новом*, *ibid*, 215—248.

<sup>38</sup> *Елаборациј*, *passim*. Друштвено-историјски аспект ствари говори да ако у Дубровнику с почетка XIX вијека није било могуће, коначно из због ровите геополитичке ситуације на простору гдје су се додиривали интереси великих сила Аустрије, Француске, па чак и Русије, а да не говоримо о сусједним Турцима, сазидати цркву оваквих облика унутар зидина, онда је то у новонасталим околностима друге половине вијека постало сасвим могуће. Тада то више није било само питање расположивих средстава, него израз крупних друштвених промјена гдје је једна средина трагом нових грађанских вредноста помало руинирала тврдокорне, у основи, средњовјековне принципе припадности, почесто искључивости, а са опрезним прихваћањем модерности уједно доказивала истинску толеранцију, како вјерску тако и грађанску. Персистирање истих питања и проблема у најновијем добу говори да све теоријске нејасноће нису отклоњене нити сви проблеми практично рјешени. И у најновије доба када су етнички процеси, нарочито економске миграције, врло интензивни, а прилив становништва посебно у градове углавном неконтролисан, поставља се питање како на најбољи могући начин одговорити новим околностима. Да ли реаговати одбијањем по сваку цијену и за рачун ускогрудости ризиковати грађански мир, или пак адоптирати придошлице са свим њиховим вјерским и религиозним одређењима, самим тим допустити и њихове сакралне објекте. Питања су то која данас, посебно на европском тлу, актуелизирају муслимани, сутра ће можда будисти или неки други, свеједно, ствар би требало рјешавати управо на начин који зазивају саме религије или бар на вербалном нивоу њихови притежаоци. Дубровник је ту ситуацију имао пребродити још у другој половини XIX вијека и чини се да је то урадио на једини могући начин.

<sup>39</sup> Katarina Horvat-Levaj, *Gradevni razvoj srednjovjekovnoga bloka u povijesnoj jezgri Dubrovni-ka*, 48.

ни по чему не би требало да је хендикепира. Међутим, ако би се баш и развишљало у естетички чистим категоријама стила, што је већ само по себи бесмислица, штета настала у датом тренутку засигурно је била најмања могућа. У градњи цркве досљедно је испоштован од локалних власти одобрени план са свим габаритима и детаљима, а напосе је употребљен истоврсни грађевински материјал. Сам одабир мајстора, архитекте баш као и градитеља, обојице потеклих из приморске средине, школованих на западу, увелике доказаних изградњом и адаптацијом многобројних сакралних и профаних објеката у Приморју, говори у прилог томе да се није хтјело превише одступити од амбијенталних вриједности архитектуре. А православнима се у том смислу ипак није могла одрећи потреба да се одређеним, мада само дискретно одабраним, елементима недвосмислено нагласи конфесионална припадност храма. У том су се погледу подудариле жеље наручиоца и приједлози архитекте. Проблем бива тим већи када се одређеног историјског тренутка у стару језгру уносе елементи новог, притом и конфесионално различитог градитељства, какав је био и онај православних вјерника одлучних да управо ту поставе темеље свога храма. Сви докази и изјаве упућују да су они сами посједовали ту свијест и чини се да су уз мноштво компромиса хтјели, с једне стране, избјећи све потенцијалне сукобе са средином, како са вјерском номенклатуром тако и са културном јавношћу, а, с друге, одабраним облицима црквене архитектуре што мање контрастирати традиционалним вриједностима непосредног окружења. Одабрани нацрт и касније финално уобличење грађевине јасно показују да се није тежило особеностима по сваку цијену, попут крстообразног плана основе, или такве врсте легитимације каква би поред осталог била изградња праве куполе,<sup>40</sup> а није се претјеривало са архитектонским украсом; штавише, управо је имплементиран онај који саображава средњовјековним стилови-ма запада, романици и готици напосе. Обзирност према средини, готово неупадљивост, упркос супротним тврдњама, постигнута је и са величином и волуменом цијеле зграде. Из истих разлога није испоштована канонизирана оријентација објекта у правцу исток—запад. На крају, сагледавана са свих висинских тачака града, Благовјештењска црква потпуно је неупадљива и ни најмање не нарушава нити једну визуру.

<sup>40</sup> И у вези са овим питањем још једном се ваља вратити на експонат дарохранилницу-модел цркве из Музеја икона у Дубровнику, cf. *Српска православна црквена ошћина у Дубровнику*, 29, која је изгледом и облицима копија дубровачке цркве, али са пет купола?! Главна је подигнута у средишњем дјелу, изникла из двоводног крова без неког изразитијег постоља за тамбур, док су на крајњим угловима подигнуте четири преостале. Умјесто једноставних прозора, црква је на подужним зидовима имала све саме трифоре као и један удвојени кордон-вијенац, одјек оног мотива који је преостао на западном дијелу данашње цркве. Не може се порећи извјесна елеганција овог модела, а због изнимне сличности у цјелини и појединостима са садашњом црквом, сасвим је реално вјеровати да је настао по једном од предложених Векијетијевићевих планова. Чак и са пет купола ова грађевина не зазива непосредно српске средњовјековне или познате византијске узоре него су њена рјешења у односу на њих сасвим асоцијативна. Сама сребрна, мјестимично позлаћена макета коју је 1904. израдио сарајевски мајстор Јово Митриновић, представља 1400 круна скуп поклон Стијепе Бравачића дубровачкој цркви, cf. Раде Вукомановић, *op. cit.*, 95.

По примјеру дубровачке православне цркве Благовијести показала се тако још једна од квалитета историцистичке архитектуре као успјешне формуле која успјева мирити задане просторне захтјеве, а да притом не доведе у питање извјесни склад цјелине на морфолошкој и стилској разини, на начин како би то сасвим сигурно учинила стајалишта и остварења тзв. националног стила у архитектури, већ увелике примјењивана у Србији и међу православнима у Босни и Херцеговини тога времена.<sup>41</sup> Умјесто обијести, како се то онда могло тумачити, а неки то чине и дан-данас, дубровачки Срби су ипак одабрали одмјереност.

Православна црква Благовијести Пресвете Богородице по свему је једно компромисно, у датом друштвено-историјском тренутку вјероватно једино оствариво рјешење. Чињеницом просторног ситуирања у само средиште средњовјековног града, тада релативно малобројна али потентна, српска национална заједница сасвим је јасно демонстрирала своју друштвену моћ. Дубровачка православна црква настала је, дакле, у обавези да с једне стране афирмише снагу православне вјере, а с друге да се својим изгледом и естетским вриједностима, ма колико то изгледало контрадикторно, истовремено саобрази и такмичи са средином. Конципирана је у духу тада већ преовлађујућих историцистичких стилова и, мада се с обзиром на извориште може разазнати порјекло појединачно узетих елемената, у цјелини она ипак оличава један с разлогом изабран еkleктичарски приступ. Непретенциозним изгледом и сасвим благо диференцираним стилем градње у односу на околину и са опет јасно испољеним подсећањима на карактеристике источноправославне црквене архитектуре избјегнута је конфронтација са културном баштином једне изразито католичке средине и баш су у тим особинама, чини се, садржане и њене основне ликовне и естетске вредноте.

---

<sup>41</sup> Жељко Шкаламера, *Обнова „српског стила” у архитектури, passim*; Миодраг Јовановић, *Српско црквено градиштво и сликарство новијег доба*, Београд 1987, 99; Александар Кадиевић, *Један век изражења националног стила у архитектури*, Београд 1997. Шкаламера, да се вратимо на дубровачку цркву, сматра да је у свијести одборника употреба *два кубећа, аркадног фриза и шродјелних ошвора на pročелу*, *ibid*, 196, била довољна да је доведу у везу са српским споменицима, а томе се мишљењу умногоме приклањају и двојица потоњих аутора. Квалификацију о српско-византијском стилу ове цркве недвосмислено подржава и Дејан Медаковић, *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981, 268. Миодраг Јовановић, *op. cit.*, 99, о питању форми ове грађевине јасно се одређује за *романичке узоре регионалног градиштва*, док Александар Кадиевић, *op. cit.*, 26—27, иде корак даље у синтетизирању и у примјеру дубровачке цркве види типичан споменик *прелазног периода од романтизма ка националном стилу*.

Branko Čolović

THE ARCHITECTURE OF THE ORTHODOX CHURCH OF THE ANNUNCIATION  
OF THE HOLY MOTHER OF GOD IN DUBROVNIK

## Summary

The recognition of religious and national identity of the Serbs in Dubrovnik through the construction of temples was gradually increasing from the end of the 18<sup>th</sup> century until the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The development went from an original temple, which was actually an ordinary, common house situated above Vrata od Ploča, slightly adapted to suit religious needs, through the classicistic church of St. Mihajlo in Boninovo on the west side of the city walls where a rather large cemetery was formed, to the final construction of a representative temple of Annunciation within the city center. This building was designed in eclectic style by Emil Vecchiatti, a man who had been working on the construction of other Orthodox churches in Dalmatia. The immediate construction work was the duty of master Andrija Perišić, one of the best contractors and builders of the time. The location of the church inside the city center raised a lot of questions and asked for a number of compromises, all of which were settled in an appropriate way. Its dimensions, style of construction, elements of decoration and particularly its construction material were supposed to fit into the environment as much as possible. The element that was supposed to mark this building as an Orthodox one were belfries-domes, the components of ambivalent nature which stressed the need to connect basically opposing demands. Equipping the church with high quality furniture and religious artifacts made of valuable materials with the best craftsmanship took much longer and lasted well into the 20<sup>th</sup> century. The whole range of complex procedures in the process of construction and the ending of work itself were led by a specially formed body who appointed patterns for future actions in similar undertakings. In the case of Dubrovnik there was a very discrete competition with the surroundings while, at the same time, there were attempts not to trample good taste or to come in the focus of the public eye because of exaggeration.

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ

## On the later architecture of Leskovac and its place in Serbian architecture

**ABSTRACT:** The paper concisely and clearly considers the position of the architecture of Leskovac in the later Serbian architecture. Besides evaluating the major architectural achievements and their builders, the results of the historiographical research thus far are assessed. The paper also raises questions of the protection of this in many ways neglected architectural stock.

**KEY WORDS:** architecture, Serbia, Leskovac, sacral and profane buildings, historiography, protection

Historiographic research of various epochs of the later architecture of Leskovac has shown significant increase in the last twenty years. The numerousness, thoroughness and a high degree of currentness of the monographs and reviews have considerably contributed to the knowledge about typical buildings in Leskovac dating in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.<sup>1</sup> Besides the architectural and urbanistic heritage of the town on the Veternica, the latest research includes the places in its vicinity, such as Vučje, Grdelica, Lebane, Vlasotince, the Sijarinska Spa, Bojnik, Bujanovac, Vranje, etc.

As regards to the methodology, historiographers have primarily observed monuments in respect to historicity, economics and their artistic impression in space. One group of interpreters focused on the issues of protection. Until the end of the 1980's and the beginning of the 1990's, when research was conducted in a larger scope under the initiative of the curator of the National Museum Srđan Marković, there were few rare and partial papers on the architecture of Leskovac. The periods of the later architecture have not only been initially unresearched, but also inadequately differentiated and imprecisely defined temporally. Alongside Marković's initiative, which resulted in a range of papers, books and presentations on conferences of historians of architecture from Belgrade and Leskovac, another important influence comes from the conservator Milorad Vojinović (1937—1998), who, late in his life,

---

<sup>1</sup> See *Leskovac Proceedings* from 1985 to 2007, as well as several monographs on the architectural heritage and cultural and historical development of Leskovac, published by the National Museum of Leskovac during that period.

maintained a high level of historiographic currentness of the Leskovac architectural heritage.

Through the activities of a large number of historiographers from 1985 onwards numerous buildings from the later architecture in Leskovac and the vicinity have been historiographically portrayed. With regard to structure and scientific importance, these papers can be divided into initial and exemplary (strategic) and with regard to scope into concise and detailed. The majority of observed buildings have been monumental public and typical private buildings as well as the more prosperous periods in the town construction (the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the period between World War I and World War II). In addition to the monographs analyzing well-known buildings and reviews of the activities of the leading Serbian architects in Leskovac and its vicinity, the literature contains comments on the genesis of styles that can be found in the stock of buildings.

Although the contributions of historiographers added significantly to the rehabilitation of the later heritage of Leskovac after a long period of scientific neglect in the modern architectural and urbanistic practice, many issues important for understanding its wider historical and cultural value have remained unrectified. One such issue relates to the place of the Leskovac architecture in the later history of architecture in Serbia. The answer to that question is inextricably bound to the genesis of the later architecture in Leskovac, which is still unravelled enough (a larger number of buildings have not been analyzed, attributed and dated). Since the cultural and economic development of the town on the Veternica had a changeable and qualitatively uneven history with many ups and downs, it can be said that the level of architecture oscillated during different periods. It is noticeable that the greatest achievements happened during the longer peaceful periods despite the internal political instability and economic crises. Nonetheless, this does not mean that all longer peaceful periods implied the rise in the Leskovac architecture and urbanism. On the contrary.

The later period is understood as the period of the renewal of the Serbian state and its culture after several centuries of oppression of the Ottomans. That is the reason why the periodization of the later Serbian architecture begins with the end of the 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup> century, when the construction of the own stock in Serbia gained momentum. The later period, according to competent historiographers, lasted until 1918 when the modern period began. It lasted until 1945, which was the beginning of the contemporary architecture. The last decade of the 20<sup>th</sup> century and the first one in the 21<sup>st</sup> century can be considered the period of the latest, current architectural production.

The qualitative level of the architecture of Leskovac was essentially determined by general cultural and historical circumstances in southeast Serbia during the last two centuries. Since the end of the 18<sup>th</sup> century until the beginning of World War I the later architecture of Leskovac was not much different from the architecture in other parts of east and south Serbia, Macedonia, Raška Region, Kosovo and Metohija. The burden of the Ottoman heritage, who ruled this area longer than central

Serbia and Vojvodina, slowed down the emancipatory processes in the Leskovac of the 19<sup>th</sup> century. A few Turkish lodgings (*konak*), parts of the former centre of town, the old church Odžaklija as well as Damjanov's churches in Pečenjevac and Turekovac are the most important monuments of the Leskovac architecture of that time. The end of the century and the beginning of another were marked by a full emancipation and europeization of the Leskovac architecture with the purpose of establishing institutions of the independent Kingdom of Serbia. At that time in Leskovac worked prominent Serbian architects, like Vladimir Nikolić, Svetozar Ivačković and Svetozar Jovanović Senior. The period between the two wars was an even more fruitful and successful time for the Leskovac architecture. Besides local, less famous architects (like Branko Tasić), at that time in Leskovac and the vicinity worked leading Serbian architects of modern academic and national stylistic orientation — Branislav Kojić, Momir Korunović, Đura Bajalović, Miša Manojlović, Isak Azriel, as well as the renowned Russian immigrant architects — Vasilij Androsov and Grigorije Samojlov. After World War II and a short period of socialistic bureaucratized architecture, since mid 1960's until late 1980's rose buildings in the late modern style. Besides the initial urbanistic impulses of architects Ratomir Bogojević and Momčilo Belobrk, in that long and financially stable period there were paradoxically no significant contributions to the contemporary Serbian architecture and no projects of any well-known Serbian architects (except the reconstruction of the National Museum of the architect Aleksandar Radojević). Neither did post-modernism leave any significant marks on Leskovac, or, for that matter, deconstructivism, neomodernism and other styles which emerged at the turn of the century.

The state of the later and contemporary architecture of Leskovac shown so far, which can be studied in more detail through historiographic books, indicates that the cultural visionariness of those who commissioned buildings in Leskovac was connected with their economic position and, therefore, most notable in the period between the two wars. Although this was a period of only 23 years, at that time Leskovac was quite outstanding in the architecture of Serbia. Never before or after did the initiatives of its citizens attract attention of so many significant architects from government and private sectors. The rise was seen both in the profane and sacral architecture, in the application of new ideas and materials and in the dominant high quality technical and aesthetic ideas.

The stated positive evaluations oblige us to ask a range of questions which should be answered in more detail through future research. What is the position of the architecture of Leskovac in relation to other regions of Serbia and in relation to the whole period of two centuries? Has Leskovac been on the periphery or was it some kind of a centre of architectural activities? Can its stock be compared with other places in Serbia? What attracted some of the most significant Serbian architects to work there? Why was the development so uneven and discontinuous? What has been the role of the protection committee in the preservation and revitalization of cultural monuments thus far? What can be expected in the future?

The architecture of Leskovac under the Turkish rule was not much different from that in other occupied places in Serbia and the surrounding area. It can be classified on the higher end of the scale within the frames of Turkish-Balkans styles. Not even the Odžaklija Church can be classified as one of the better; it is an average achievement of the Serbian sacral architecture in the areas under the Turkish rule. On the other hand, the churches in Pečenjevac and Turekovac are of much greater value because they were built by the most prestigious group of builders (*tajfa*) at the time, the Damjanov Tajfa. In the period of europeization until 1918 Leskovac became radically more noticeable on the architectural map of Serbia. At that time it was established as an important regional centre, but it was still less influential than Niš and Skoplje. In the period between the two world wars, this was even more pronounced and Leskovac became more important than most towns in Serbia. Due to their size and geostrategic position, Niš and Skoplje (the centres of the regional units, *banovinas*) still excelled, but Leskovac was more prominent than other towns of the similar size. After World War II a period of urbanistic growth and modernization began, which, unfortunately, did not bring the change in quality. There was a rise in the standard of collective living and work and traffic infrastructure was improved, but no projects were undertaken that would stand out in the national and regional terms. Those projects that were realized simply blended into the Yugoslav average. Sacral architecture was particularly marginalized unlike memorial sculptures and architecture, which became increasingly ideologized.

It can be concluded that, after Niš, Leskovac has always been the second centre of architecture in east and south Serbia. When compared to other larger Yugoslav administrative and cultural centres — Belgrade, Novi Sad, Skoplje, Zagreb, Sarajevo and Ljubljana, as well as the regional giants Sophia, Bucurest, Athens, Thessaloniki and Istanbul, Leskovac was a natural periphery because of its position. What is noticeable, however, is that in the period between the two world wars it rose above most of similar Serbian towns — Priština, Kosovska Mitrovica, Prizren, Pirot, Kragujevac, Požarevac, Kraljevo, Smederevo and Užice. Only Čačak, Šabac and Zrenjanin could compare with Leskovac in respect to the accomplished level of architecture.

Besides the demolition of old buildings and transformation of the Ottoman Leskovac into a European and Serbian town, when several priceless examples of Turkish-Balkans style disappeared, the most devastating to the architecture of Leskovac was the allies bombing in 1944, which destroyed a large number of various buildings. Similarly, in some urbanistic undertakings after World War II many valuable buildings built in the past were torn down.

Leading Serbian architects from the private sector were attracted to the town on the Veternica both by lucrative business offers and by the surroundings, the culture of its Europe-oriented leaders and energetic industrials, entrepreneurs and experts in various fields. The lack of dogmatism and a pluralistic relation towards all relevant styles, the inclination towards high quality and the permanence of the stock, quite expressed on the side of the commissioners, attracted the architects from the state sector and inspired them to build in Leskovac and its vicinity. It is important to

stress that they have rarely built outside of Belgrade, the centre towards which all architectural activities in Serbia gravitate.

The future development of the architecture of Leskovac will depend on the degree of emancipation of its builders and cultural workers. Financial assets have not been as crucial as the awareness of the importance of architecture for the cultural rise of an area. Relying on the local tradition and on the ideas of modern architects from around the world can bring an acceptable result in the fields of projecting and engineering. Of great significance is the engagement of the Leskovac architects in the popularization of their profession in a wider context. The once successful tradition of attracting prominent experts from other regions should also be renewed.

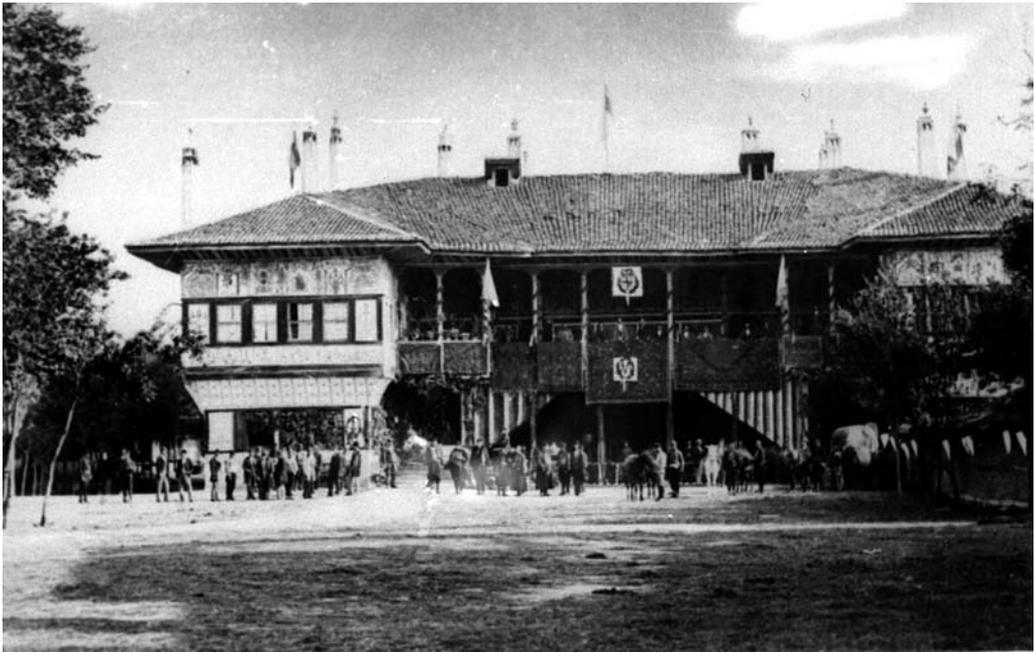
Although the monument protection committee has been successful in the area of Leskovac and its vicinity in the period after World War II, still a great deal of building stock with a historical and artistic value remains out of its reach. This has been contributed by the fact that there have been no solid criteria which, due to the lack of historiographical evaluation, could not have been established in the first place. On the basis of the present state and conservatorial experiences thus far, it can be concluded that the stock of Leskovac and its vicinity deserves a special institute for the protection of the monuments of culture according to many parameters, or at least a branch of the Regional Institute for the Protection of the Monuments of Culture. This would enable a thorough and complete investigation and protection of the complex heritage in cooperation with scientific institutions in Serbia.<sup>2</sup>

#### MAIN LITERATURE

1. М. Војиновић, Архитектонско наслеђе Лесковца (1878. до 1940. год.), Лесковачки зборник XXV, Лесковац 1985, 321—333.
2. З. Маневић, О вредновању градитељског наслеђа новијег доба у Лесковцу, Лесковачки зборник XXXIX, Лесковац 1989, 47—48.
3. А. Кадијевић — С. Марковић, Градитељство Лесковца и околине између два светска рата, Лесковац 1996.
4. Д. Маскарели, Истраживања новијег градитељског наслеђа Лесковца и околине, Лесковачки зборник XLII, Лесковац 2002, 233—240.

---

<sup>2</sup> This paper resulted from work on the *Artistic Topography of Leskovac*, initiated by the Arts Division of the Matica Srpska in 2005.



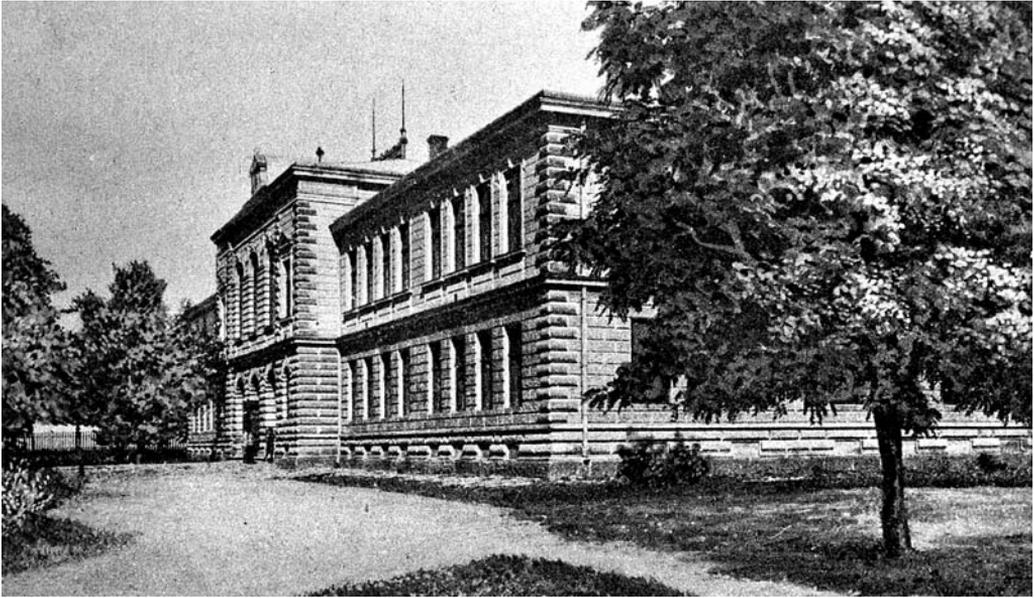
Pasha's Palace in Leskovac



The County Court in Leskovac



The House of Sotir Ilić



The Grammar School in Leskovac



A View of King Petar Street



The Cathedral of the Holy Trinity

Александар Кадиевић

О НОВИЈОЈ АРХИТЕКТУРИ ЛЕСКОВЦА И ЊЕНОМ МЕСТУ  
У СРПСКОМ ГРАДИТЕЉСТВУ

## Резиме

Историографска истраживања различитих епоха новијег лесковачког градитељства у последњих двадесет година у упадљивом су успону. Својом бројношћу, аналитичношћу и високим степеном актуелизације, монографски и прегледни радови знатно су обогатили сазнања о репрезентативним лесковачким здањима из деветнаестог и двадесетог века. Осим архитектонско-урбанистичког наслеђа града на Ветерници, у новијим истраживањима захваћена су и места у његовом окружењу, као што су Вучје, Грделица, Лебане, Власотинце, Сијаринска бања, Бојник, Бујановац, Врање и др.

Деловањем већег броја историографа од 1985. године до данас, многобројни споменици новије архитектуре у Лесковцу и околини добили су свој историографски приказ. У методолошком погледу, историографи су споменике превасходно разматрали са становишта историчности, економичности и њиховог уметничког доживљаја у простору. Део тумача усредредио се и на питања заштите. По структури и научном значају њихови прилози се могу поделити на иницијалне и егземпларне (стратешке), а по обиму на сажете и исцрпне. Предност су по правилу добили монументални јавни и репрезентативни приватни објекти, као и просперитетнији периоди у изградњи града (почетак двадесетог века, период између два светска рата). Осим монографских приказа знаменитих здања, осврта на деловање водећих српских архитеката у Лесковцу и околини, у литератури је било и коментара о генези стилова који су заступљени на изграђеном фонду.

Иако су прилози историографа знатно допринели рехабилитацији новијег лесковачког наслеђа након дугог раздобља његове научне неистражености и запостављања у савременој архитектонско-урбанистичкој пракси, многа питања од значаја за разумевање његове шире историјске и културолошке вредности остала су нерасправљена. Једно од њих се односи на место лесковачке архитектуре у новијој градитељској историји Србије. Одговор на то питање нераскидиво је везан за још увек недовољно расветљену генезу новије архитектуре у Лесковцу (дефинитивно није анализиран, атрибуиран и датован већи број објеката). С обзиром на то да је културно-економски развој града на Ветерници имао променљиву, квалитативно неуједначену историју, пуну успона и падова, може се рећи да је и ниво архитектуре осцилирао током њених различитих периода. Упадљиво је да је највише остварено у дужим раздобљима мира, упркос унутрашњој политичкој нестабилности и економским кризама. Ипак, то не значи да су сви дужи мирнодопски периоди подразумевали и успон лесковачке архитектуре и урбанизма — напротив.

Квалитативни ниво архитектуре Лесковца суштински је био детерминисан општим културно-историјским приликама које су владале у југоисточној Србији у последња два века. Од истека осамнаестог столећа до краја Првог светског рата, новија архитектура Лесковца се није много разликовала од оне у другим деловима источне и јужне Србије, Македоније, Рашке области, Косова и Метохије. Терет отоманског наслеђа, чија се власт на том подручју дуже одржала него у централној Србији и Војводини, успорио је еманципаторске процесе у деветнаестовековном Лесковцу. Неколико конака, делови некадашње чаршије и стара црква — Оцаклија, као и Дамјановљеве цр-

кве у Печењевцу и Турековцу, најзначајнији су споменици лесковачке архитектуре тог раздобља. Крај века, као и почетак следећег, означен је пуном еманципацијом и европеизацијом лесковачке архитектуре у функцији утемељења установа независне Краљевине Србије. Тада у Лесковцу граде истакнути српски архитекти, попут Владимира Николића, Светозара Ивачковића и Светозара Јовановића Старијег. Период између два рата представљао је још плодније и успешније раздобље за лесковачку архитектуру. Осим домаћих мање познатих градитеља (попут Бранка Тасића), тада су у Лесковцу и околини градили водећи српски архитекти модерне, академске и националне стилске оријентације — Бранислав Којић, Момир Коруновић, Ђура Бајаловић, Миша Манојловић, Исак Азриел, као и реномирани руски неимари емигранти — Василиј Андросов и Григорије Самојлов. После Другог светског рата и краткотрајног раздобља соцреалистичке бирократизоване архитектуре, од средине шесте деценије до краја осамдесетих година подижу се објекти у духу касне Модерне. Осим почетних урбанистичких импулса архитекте Ратомира Богојевића и Момчила Белобрка, у том дугом и финансијски стабилном периоду — парадоксално — није остварен значајнији пример савремене српске архитектуре, нити је забележен рад неког истакнутијег домаћег градитеља (сем реконструкције Народног музеја архитекте Александра Радојевића). Ни постмодернизам није забележио важније резултате у Лесковцу, као ни деконструктивизам, неомодернизам и други правци на размеђи последњих векова.

Укратко приказано стање у новијој и савременој архитектури Лесковца, које се може подробније упознати из доступне литературе, показује да је културно визионарство лесковачких наручилаца, везано и за њихову економску афирмацију, било најизраженије у периоду између два светска рата. Иако се радило о раздобљу од свега двадесет три године, Лесковац се тада посебно издвојио у архитектури Србије. Никада раније, а ни касније, иницијативе његових грађана нису привукле пажњу толико значајних архитеката из државног и приватног сектора. Успон се огледао у профаној и сакралној архитектури, примени нових идеја и материјала, превласти квалитетних техничких и естетских решења.

Архитектура Лесковца под Турцима се није посебно истицала у односу на друга окупирана места у Србији и окружењу. Може се сврстати у виши просек у оквирима турско-балканског стила. Ни црква Оцаклија не спада у успешнија, него пре у просечна остварења српског црквеног градитељства на просторима под турском влашћу, док цркве у Печењевцу и Турековцу имају већу вредност, јер их је подигла тада најугледнија балканска тајфа Дамјанов. Период европеизације до 1918. године Лесковац радикално уздиже на архитектонској карти Србије. Он се тада конституише као значајни регионални центар, али ипак мање утицајан од Ниша и Скопља. У раздобљу између два светска рата афирмација је још наглашенија; тада Лесковац претиче већину градова у Србији. Ниш и Скопље због своје величине и геостратешког значаја (бановински центри) и даље предњаче, али се Лесковац истиче у односу на места сличне величине. После Другог светског рата почиње период урбанистичког проширења и модернизације града на Ветерници, што му не доноси и квалитативни помак у архитектури. Подигнут је ниво колективног становања и рада, унапређена саобраћајна инфраструктура, али нису изведени пројекти који би се истицали у националним и регионалним оквирима. Они реализовани само су се утопили у југословенски просек. Посебно је маргинализована сакрална архитектура, за разлику од меморијалне скулптуре и архитектуре које су добиле наглашено идеологизовану ноту.

Може се закључити да је Лесковац увек био други центар, после Ниша, архитектуре у источној и јужној Србији. У односу на веће југословенске административно-културне центре — Београд, Нови Сад, Скопље, Загреб, Сарајево и Љубљану, као и регионалне гиганте Софију, Букурешт, Атину, Солун и Истамбул, Лесковац је због свог положаја природно представљао периферију. Али упадљиво је да се он између два рата уздигао изнад већине сличних српских градова — Приштине, Косовске Митровице, Призрена, Пирота, Крагујевца, Пожаревца, Краљева, Смедерева и Ужица. Само се Чачак, Шабац и Зрењанин донекле могу поредити са њим у погледу нивоа остварене архитектуре.

Водеће српске архитекте из приватног сектора, осим примамљивих пословних понуда, привлачили су и амбијент града на Ветерници, култура његових европски оријентисаних челника и предузимљивих наручилаца (индустријалаца, предузетника и стручњака различитих профила). Недогматичност и плуралистички однос према свим релевантним стиливима, тежња ка квалитету и постојаности фонда, изражени код инвеститора, привукли су и архитекте из државних бироа да граде у Лесковцу и околини. Важно је истаћи да су они веома ретко градили изван Београда, у којем се одвијала и каналисала целокупна архитектонска делатност у Србији.

Осим рушења и трансформације отоманског Лесковца у европски-српски град, када је нестало више драгоцених примера турско-балканског стила, најразорније су се по архитектуру Лесковца одразила савезничка бомбардовања 1944. године, која су уништила велик број објеката различитих намена. Исто тако, у појединим урбанистичким захватима после Другог светског рата девастирано је много вредних грађевина насталих у минулим епохама.

МАРИЈА ДРЉЕВИЋ

## Историја и архитектура Поште 1 у Београду

**САЖЕТАК:** Рад има циљ да опише архитектуру и представи историју градње Поште 1 у Београду. Саграђена у четвртој деценији XX века у стилу академизма са утицајима модернизма и архитектуре тоталитарних режима у Европи, ова грађевина представља значајно архитектонско остварење, не само Београда него и Србије.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Јосип Пичман, Василије Михаилович Андросов, краљ Александар I Карађорђевић, историја поште, архитектура Поште 1 у Београду, модернизам, академизам, архитектура тоталитарних режима у Европи

Палата Главне поште, Поштанске штедионице и Телеграфа налази се на углу Таковске улице и Булевара краља Александра у Београду.<sup>1</sup> Саграђена је

<sup>1</sup> О историји и архитектури зграде Поште 1 видети техничку документацију у Архиву Србије и Црне Горе, фонд МГ-КЈ 62Ф 1525, 1526, 1527. и 1528 (архивска грађа односи се на планове зграде Поште 1, документацију везану за расписивање конкурса и ток њене градње). Од хемеротечких и историографских извора в.: Аноним, *Палата Главне поште*, Наша пошта, Београд, јун 1928, 1—2; Аноним, *Опшир о палати Главне поште*, Наша пошта, Београд, јул 1928, 1—2; *Распис уџакунице за идејне скице палате Поштанске штедионице и Главне поште и Телеграфа у Београду*, Поштанско-телеграфски весник за 1930. годину, Весник Министарства грађевина Краљевине Југославије 11, Београд, 15. јуна 1930, 219; *Резултати најбољих идејних скица палате Поштанске штедионице и Главне поште и телеграфа у Београду*, Поштанско-телеграфски весник за 1930. годину, Весник Министарства грађевина 18, 1. октобра 1930, 385; Аноним, *Прилике су, најзад, дозволиле зидање палате за Главну пошту и Поштанску штедионицу*, Политика, Београд, 17. марта 1935, 3; Аноним, *Довршена је нова палата у којој ће бити смештено Министарство пошта*, Главна пошта, Главни телеграф, Главни радио-телеграф и Поштанска штедионица, Југословенска ПТТ, Београд, 18. септембра 1938, 3—4; О. Минић, *Развој Београда и његова архитектура између два рата*, ГМГБ 1, Београд 1954, 177—189; А. Mutnjaković, *Arhitekt Josip Pičman, Život umjetnosti* 14, Zagreb 1971, 73—89; Т. Teslić, *Poštanska štedionica — Povodom 50-godišnjice osnivanja jugoslovenske Poštanske štedionice*, Arhiv РТТ 17, 1971/1972, 5—61; Б. Несторовић, *Поштакademicizam у архитектури Београда (1919—1941)*, Годишњак града Београда 20, Београд 1973, 339—381; З. Маневић, *Јучерашње грађињство I*, Урбанизам Београда, Београд 1979, Прилог 9; А. Mutnjaković, *Josip Pičman 1904—1936*, Prilog, Čovjek i prostor 4—5, Zagreb 1981, 337—338; З. Маневић, *Архитектура и политика (1937—1941)*, ЗЛУМС 20, Нови Сад 1984, 293—308; А. Кадијевић, *Дојринос руских немара-емиграната српској архитектури између два светска рата*, у: Руси Без Русије, српски Руси, Београд 1994, 243—255; С. Тошева, *Калиграфска дела руских архитеката у Београду*, Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова I, Београд 1994, 305—307; Б. Вујовић, *Београд у прошлости и садашњости*, Београд 1994, 305; М. Поповић, *Хералдички симболи на београдским јав-*



Сл. 1. Пошта 1

између 1935. и 1938. године по пројекту Василија Михаиловича Андросова и представља једно од његових ретких остварења из домена профане архитектуре.<sup>2</sup>

Након Првог светског рата започиње интензивна изградња Београда. Она није била условљена првенствено ратним разарањима, него и тиме што је Београд постао престоница знатно веће државе, Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (од 1929. године Краљевине Југославије). Међу последњим остварењима овог градитељски просперитетног периода је и Пошта 1.

Поштанска служба је извршила важну улогу у комуникацији Србије са остатком света, нарочито у периоду успостављања модерне српске државе.

ним здањима, Београд 1997, 86—130; А. Кадијевић, *Идеолошке и естетске основе усјона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века*, Историјски часопис XLV— XLVI, Београд 1998—1999, 255—277; С. Тошева, *Организација и рад архитектонског одељења министарства грађевина у периоду између два светска рата*, Наслеђе 2, Београд 1999, 171—181; А. Кадијевић, *Одјаци архитектуре тоталитаризма у Србији. Утицај страних тоталитарних политичких идеологија у српској архитектури четврте деценије XX века*, DaNS 61, Нови Сад, септембар 2005, 44—47; А. Кадијевић, *Василиј Михаилович Андросов (1872—1944), пројектант цркве Св. Константина и Јелене у Пожеђи*, Ужички зборник 29, Ужице 2005, 220—223; А. М. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године*, рукопис докторске дисертације одбрањене на Архитектонском факултету у Београду децембра 2005, 158—159.

<sup>2</sup> О животу и делу В. Андросова видети: Предмет Василије Андросов фонд МГ-КЈ 62, ф2, Досијеа фА-1; Б. Којић, *Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920—1940. године*, Београд 1979, 260—265; Б. Несторовић, *Постакадемизам у архитектури Београда (1919—1941)*, Годишњак града Београда 20, Београд 1973, 339—381; А. Арсењев, *Биографски именик руских емиграната*, Руска емиграција у српској култури, Зборник радова I, Београд 1994, 225—326; С. Тошева, *Кључна дела руских архитеката у Београду*, Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова I, Београд 1994, 305—307; А. Кадијевић, *Дојринос руских неимара-емиграната српској архитектури између два светска рата*, у: Руси Без Русије, српски Руси, Београд 1994, 243—255; Д. Ђурић-Замоло, *Грађа за проучавање дела жена архитеката са Београдског универзитета*, ПИСУС записи 5, (приредио А. Кадијевић), Београд 1996, 16; А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX — средина XX века)*, Београд 1997, 162—164; М. Поповић, *Хералдички симболи на београдским јавним здањима*, Београд 1997, 86—130; Група аутора, *Лексикон српских архитеката*, Београд 1999, 9; А. Кадијевић, *Улога руских емиграната у београдској архитектури између два светска рата*, Годишњак града Београда XLIX-I, Београд 2002—2003, 131—142; С. Тошева, *Организација и рад архитектонског одељења министарства грађевина у периоду између два светска рата*, Наслеђе 2, Београд 1999, 171—181; А. Кадијевић, *Василиј Михаилович Андросов (1872—1944), пројектант цркве Св. Константина и Јелене у Пожеђи...* 199—224.

Тако се већ 1811. године у време успостављања Совјета у оним нахијама које су током Првог српског устанка биле ослобођене приступило стварању мензулана преко којих се одвијала комуникација између Совјета и нахијских кнезова.<sup>3</sup> Организовање пошта се наставило и након Другог српског устанка. Хатишерифом од 29. августа 1830. године Србија је, између осталог, добила овлашћење да организује поштанску службу. Даљи развој поштанске службе подстиче кнез Милош након проглашења Устава Кнежевине Србије, 3. фебруара 1835. године, издавањем указа по којем треба уредити и систем пошта у држави. Године 1840. састављен је пројекат о организовању поштанске службе, тако да ову годину можемо званично рачунати као годину почетка деловања поштанске службе у Србији.<sup>4</sup>

Главна пошта се од 1842. године налазила у Ичковој кући у Улици краља Петра, у Савском српском делу Београда. Накнадно је пресељена у зграде које су биле подигнуте на месту данашњег парка између Савезне скупштине и Влајковићеве улице, где је остала до 1869. године, када је премештена на захтев трговаца, који су сматрали да је била сувише удаљена од града, у стару зграду тадашње Класне лутрије. Међутим, пресељење је извршено још једном, 1879. године, када је Главна пошта са Телеграфом пребачена у Коларчеву кућу.

Телеграф се од 1909. године налазио у Косовској улици, у згради коју је подигао архитекта Бранко Таназевић, а затим је пресељен у нову зграду у Палмотићевој 2, саграђену по пројекту Момира Коруновића између 1926. и 1932. године, у којој се налазило и Министарство пошта и телеграфа. Поштанска штедионица, чија је служба, такође, била смештена у данашњу палату Поште 1, почела је са радом 1. октобра 1923. године у просторијама



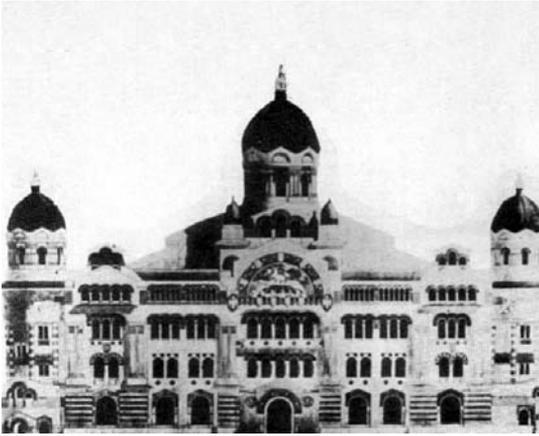
Сл. 2. Ичкова кућа



Сл. 3. Коларчева кућа

<sup>3</sup> О томе се говори и у Карађорђевој „Криминалном закону” из 1807. године. Опширније в. у: Д. Попоски — М. Милановић, *Музеј ПТТ*, Београд 1999, 30—34; Мензулане су јединице поштанске службе, које су турске власти успоставиле након освајања Србије. Тако су према власти која их организује биле подељене на турске, дуж Цариградског друма, и српске, дуж путева унутар Србије.

<sup>4</sup> *Исто*, 36—39.



Сл. 4. Главна пошта — пројекат  
Момира Коруновића

палате „Москва” на Теразијама.<sup>5</sup> Ове просторије нису биле адекватне за службу Поштанске штедионице, као, уосталом, ни Коларчева кућа, која није могла да одговори захтевима поштанске службе, па се јавила потреба за зградом која ће у потпуности одговорити захтевима и потребама ових институција. Први покушај у изградњи једне зграде у коју би биле смештене Пошта 1 и Поштанска штедионица забележен је 1911. године, када је од архитекте Министарства грађевина Момира Коруновића наручен пројекат.

Наручилац је била Главна дирекција пошта Краљевине Србије. Према првобитном пројекту палата Главне поште и Поштанске штедионице под називом „Београд” требало је да буде смештена у строгом центру града, на месту данашњег Дома Војске Југославије, између улица Браће Југовића, Змаја од Ноћаја, Позоришне и Симине. Овај пројекат никада није изведен, мада су сачуване поједине скице, јер је његову реализацију спречио почетак Првог светског рата.<sup>6</sup> Тек се након рата поново јавила идеја о подизању грађевине у коју би биле смештене Поштанска штедионица, Главна пошта и Телеграф.

Јуна 1930. године стекли су се услови да се питање Поштанске палате позитивно реши. Министарство грађевина је у заједници са Министарством пошта и телеграфа расписало конкурс за изградњу здања Поштанске штедионице, Главне поште и Телеграфа у Београду на углу улица Таковске и Булеvara краља Александра.<sup>7</sup>

Како је напоменуто, Главна пошта је дотада била смештена у Коларчевој кући чије просторије нису могле адекватно да одговоре захтевима поштанске службе. Кућа је била трошна и влажна, а приступ колском поштанском саобраћају отежан, јер прилаз није био прикладан. Услед ових тешкоћа служба Поште 1 је захтевала нову зграду. Тако је, већ 1928. године, поново покренуто питање градње палате Поште 1 и Поштанске штедионице и Телеграфа, па је на предлог министра пошта и телеграфа, Министарски савет донео одлуку о градњи.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Исто, 46—53.

<sup>6</sup> З. Маневић, *Романтична архитектура*; А. Кадиевић, *Један век шражења националног сјила у српској архитектури*, 97; А. Кадиевић, *Момир Коруновић*, Београд 1996, 34—37.

<sup>7</sup> *Распис ујакмице за идејне скице њалаше Поштанске штедионице и Главне поште и Телеграфа у Београду*, Весник Министарства грађевина Краљевине Југославије 11, Београд, 15. јуна 1930, 219; Архив Србије и Црне Горе, фонд МГ-КЈ 62Ф 1525; Т. Teslić, *нав. дело*, 29—30; С. Тошева, *Капштална дела*, 305.

<sup>8</sup> Т. Teslić, *нав. дело*, 29—30.

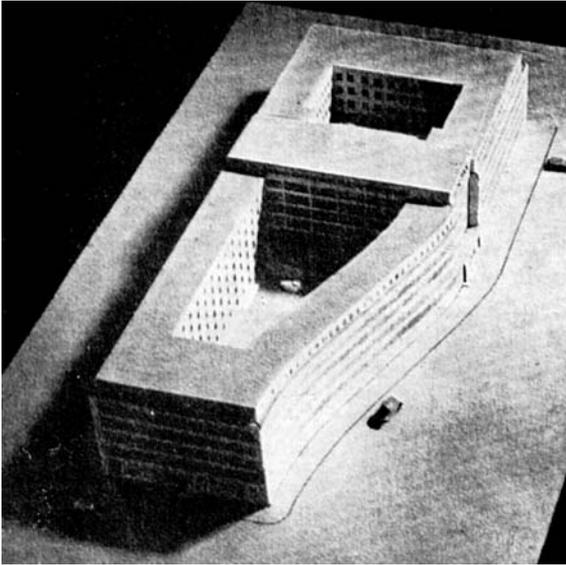
Конкурс је расписан 1930. године на основу грађевинског програма који је одредило Министарство грађевина. У њему се налазила основна скица са димензијама плана грађевине у облику правоуглог трапеза. Назначена је и површина парцеле на којој је требало да грађење започне, од 6.170 квадратних метара. Министарство је предложило да Поштанској штедионици припадне део грађевине који излази на Булевар краља Александра, уз наглашавање да све просторије Поштанске штедионице треба да се одвоје од просторија осталих установа посебним улазом. Поред просторија намењених искључиво функцији Поштанске штедионице, програм распореда просторија предвиђа и станове важних функционера поштанске службе. Овом делу зграде намењено је посебно двориште за мањи аутомобилски саобраћај. Просторије намењене Главној пошти и Телеграфу предвиђене су за други, душло већи део зграде. Приземље чини главни део поште са шалтерима и додатним просторијама које одговарају функцији поште. На првом спрату палате грађевински програм предвиђа библиотеку и салу за Поштанско-телеграфски музеј за телеграфске и механичке предмете. Поткровље треба да испуњавају просторије за Архив Поште и Телеграфа. Унутрашње двориште овог комплекса, уједно и главно, треба да заузима 900 метара квадратних, а његов облик, како је наведено, „мора бити подесан за колски саобраћај”. У грађевинском програму се још наводи да између спратова треба да се уведе механизација, почев од сутерена, било да су то дизалице, било неки модеран механизам. Последње што се наглашава у овом програму је да је грађевински стил потпуно слободан.<sup>9</sup>

Конкурс за палату Поште 1 је објављен у свим дневним новинама које су излазиле у Краљевини Југославији. Услов је био да на конкурс могу да учествују сви југословенски архитекти, као и руски, запослени у Министарству грађевина. У оцењивачком суду били су, осим представника Министарства грађевина, Поштанске штедионице, Пошта и Телеграфа, и професори Београдског, Загребачког и Љубљанског универзитета. Конкурс је предвиђао и три прве новчане награде.<sup>10</sup> Одазвао се велик број архитеката из свих крајева земље, као и оних домаћих архитеката који су у то време боравили у иностранству. Конкурс је окончан у септембру 1930. године. Прву награду је добио млади загребачки архитекта Јосип Пичман (1904—1936),<sup>11</sup> који је свој ела-

<sup>9</sup> Архив Србије и Црне Горе, МГ-КЈ, 62Ф, 1525.

<sup>10</sup> Аноним, *Палаћа Главне поште*, 1—2; *Распис ушакмице*, 219. Чланови оцењивачког суда су били: помоћник министра грађевина инж. Добросав Ратајац, универзитетски проф. арх. Драгутин Ђорђевић из Београда, проф. арх. Јанко Хољац из Загреба, проф. арх. Јосип Плечник из Љубљане, директор Поштанске штедионице Милорад Недељковић, шеф одсека, инсп. Мин. грађевина арх. Драгутин Маслаћ и виши саветник грађевина за п. т. струку Иван Шарић. Као замена оцењивачког суда су: начелник поштанског одељења Министарства грађевина Јосип Тутек, проф. арх. Бранко Таназевић из Београда, проф. арх. Хуго Ерлих из Загреба, проф. арх. Иван Вурник из Љубљане, главни секретар Поштанске штедионице Владимир Шпагнут, шеф одсека в. саветник министра грађевина арх. Димитрије Димитријевић и директор Београдске дирекције пошта и телеграфа Рудолф Рупец.

<sup>11</sup> О животу и делу архитекте Јосипа Пичмана: А. Mutnjaković, *Josip Pičman 1904—1936*, Prilog, *Čovjek i prostor* 4—5, Zagreb 1981, 337—338; А. Mutnjaković, *Arhitekt Josip Pičman, Život umjetnosti* 14, Zagreb 1971, 73—89; Т. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, Zagreb 1990, 59—60.



Сл. 5. Главна пошта — конкурсни пројекат Ј. Пичмана и А. Барањија из 1930. године, макета

борат под мотом „ПИБ” предао у заједници са колегом Андријом Барањијем.<sup>12</sup> Он је свој пројекат решио у духу модерне функционалистичке архитектуре, али он није изведен.

У време закључивања конкурса у Краљевини Југославији наступа економска криза, која условљава престанак градње.<sup>13</sup> Међутим, она није била једини разлог заустављања реализације. Модерна фасада у стаклу Пичмановог пројекта није се допала властима, које су на њој виделе претерану једноставност непримерену институцији Главне поште.<sup>14</sup> Постоји анегдота да је дошло до интервенције самог краља Александра Карађорђевића, који је на другом конкурсном изабрао пројекат руског

архитекте Василија Андросова, решен у стилу академизма.<sup>15</sup>

Овог пута конкурс је објављен унутар Министарства грађевина. Изабран је пројекат руског архитекта Василија Михаиловича Андросова (1872—1944),<sup>16</sup> који је свој елаборат предао након сарадње са архитектом Живаном Богдановићем, асистенткињом у разради планова.<sup>17</sup> Пројекат зграде Поште 1 решен је

<sup>12</sup> *Резултати најтечаја за идејне скице палате Поштанске штедионице и Главне поште и Телеграфа*, Весник Министарства грађевина 18, 1. октобра 1930. године, 385.

<sup>13</sup> Т. Teslić, *нав. дело*, 29—30; Аноним, *Ојет о палати Главне поште*, 1—2.

<sup>14</sup> На то указује писмо Министарства саобраћаја Министарству грађевина из 30. јануара 1931. године у којем министар саобраћаја указује на то да победнички пројекат изгледа „једноставно и једнолично” и предлаже израду пројекта који „...треба да делује монументално и да буде по угледу репрезентативна...” (Архив СЦГ МГ Ф1526).

<sup>15</sup> Аноним, *Прилике су најзад дозволиле*, 3; О. Минић, *Развој Београда*, 185; З. Маневић, *Јучерашње грађевинарство*, 9, где се наводи да је аутору текста анегдоту саопштио архитекта Д. М. Леко; С. Тошева, *Организација и рад*, 176.

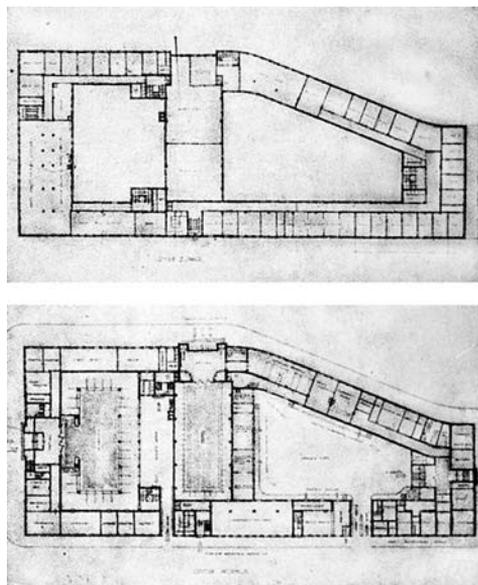
<sup>16</sup> Б. Несторовић, *нав. дело*, 375—376; З. Маневић, *Јучерашње грађевинарство*, 9; С. Тошева, *Калиграфска дела*, 305; С. Тошева, *Организација и рад*, 176; А. Кадјевић, *Василије Михаилович Андросов*, 15—17.

<sup>17</sup> Д. Ђурић-Замоло, *Грађа за проучавање дела жена архитекта са Београдског универзитета*, ПИЛУС записи 5, Београд 1996, 16; у новијој историографији постоји податак о томе да је пројекат за Пошту 1 Василије Андросов израдио у сарадњи са архитектом Димитријем Јуришићем: А. Игњатовић, *нав. дело*, 158—159. У архивској грађи (Архив Србије и Црне Горе, фонд МГ-КЈ 62Ф 1525, 1526, 1527 и 1528) могу се пронаћи подаци о томе да је Димитрије Јуришић у време изградње грађевине био надзорни архитекта и виши саветник у Министарству грађевина. Међутим, у историографији нема ни помена о Димитрију Јуришићу у контексту израђивања пројекта за Пошту 1, па је према томе тешко реконструисати историју пројекта за палату Главне

на еклектичан начин са применом елемената античке архитектуре. Изузев пројекта за гимназију у Приштини из 1924. године, ово је једини Андросовљев пројекат из опуса профаних остварења.

Након усвајања коначног пројекта палате Поштанске штедионице, Главне поште и Телеграфа, 1931. године, градња је и даље одлагана због економске кризе. Питање градње зграде Поште 1 покренуто је поново тек 1933. године, а већ следеће, 1934. године Министарство саобраћаја, под чијим надлештвом су у то време биле ПТТ струка и Поштанска штедионица, одобрило је градњу, која је започета 17. августа 1935. године, а завршена 10. октобра 1938. године. Градња је финансирана из фонда Поштанске штедионице.<sup>18</sup>

Андросов је у свом пројекту задржао основу грађевине коју је предвидео



Сл. 6. Основа приземља и првог спрата, пројекат Јосипа Пичмана



Сл. 7. Главна пошта — нацрт фасаде, Василије Михаилович Андросов

поште. Из тих разлога ћемо се држати познатих чињеница да је архитекта Василије Андросов сам израдио пројекат и да му је у томе помогла архитекта Живана Богдановић.

<sup>18</sup> Т. Teslić, *нав. дело*, 29–30.

Јосип Пичман, али је изменио фасаду, у стилу историзма, користећи монументалне дорске стубове на pročељима и гранитне блокове, којима је обложио целу површину фасаде.

Анализу архитектуре палате Поштанске штедионице, Главне поште и Телеграфа започећемо анализом њеног првог пројекта чије је решење Јосип Пичман изнео 1930. године на конкурс на којем је добио прву награду. Пичманов пројекат зграде Главне поште је неодвојиви део пројекта Василија Андросова. Иако никада није изведен у првобитном облику, први пројекат је важан за коначну реализацију архитектуре зграде Поште 1, јер је елементе основе и конструкције Андросов задржао у свом решењу. Сажимањем правоугаоника и трапеза Пичман је постигао основу у облику издуженог правоуглог трапеза и на тај начин одговорио захтевима конкурса.

Правоугаони, мањи део је окренут према Булевару краља Александра и предвиђен је за Поштанску штедионицу, док је већи, трапезоидни, благо закривљени део окренут према Таковској улици предвиђен за Главну пошту и Главни телеграф. Оба сегмента грађевине омеђују унутрашња дворишта, која су, пак, предвиђена за аутомобилски саобраћај. Грађевина има четири улаза, један из Булевара краља Александра, два из Таковске улице и један улаз из Улице архиепископа Данила (на пројекту наведена као Нова улица). Зграда је на Пичмановом пројекту предвиђена као шестоспратница. Материјал је армирани бетон, а фасаде је требало да буду омалтерисане и офарбане у бело. Фасаде, према овом пројекту, рашчлањују хоризонтални нивои прозора распоређени паралелно у шест спратова, тако да се смењују нивои стакла и армираног бетона.<sup>19</sup> На тај начин Пичман постиже ефекат лакоће и бестелесности.

Прочеље из Таковске улице је увучено, а сам улаз је наглашен једним испуштеним делом, тако да дели грађевину на два неједнака, асиметрична сегмента. На овај начин Пичман изналази једноставно решење подређено функцији грађевине. Асиметричност и једноставност, које су у служби функционализма, заштитни су знак Пичманове архитектуре.

Пичманов модернизам се заснива на функционалистичком приступу архитектури, што се може видети нарочито у унутрашњости, у распореду и изгледу просторија које су подређене искључиво функцији службе Главне поште. Тако су просторије у приземљу концентрисане дуж зидова око великих дворана са шалтерима, а исти метод је примењен и на спратовима. Једноставност је присутна и на фасадама, које рашчлањују нивои прозора. Ове хоризонтале, иако једноставне, одликују се елеганцијом и грацилношћу.

Пичманов првонаграђени пројекат није прихваћен као коначно решење за палату Поште 1 јер београдске власти још увек нису биле спремне за функционализам и једноставност у које би била одевена једна тако важна институ-

<sup>19</sup> О пројекту Јосипа Пичмана в: О. Минић, *Развој Београда*, 185; А. Mutnjaković, *Arhitekt Josip Pičman*, 82; А. Mutnjaković, *Josip Pičman*, 4; Т. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura*, 60; Б. Вујовић, *Београд у прошлости и садашњости*, Београд 1994, 230.

ционална грађевина, тако да долази до другог решења, које ће дати руски архитекта Василије Михаилович Андросов.

Андросов је у свом пројекту задржао Пичманову основу, али је променио фасаду, коју је оденуо у академско рухо.<sup>20</sup> Задржао је армирани бетон, али је фасаде обложио гранитним блоковима, а кулу над централним делом решио у вештачком камену. Уместо увученог прочеља, које је Пичман предвидео својим пројектом, Андросов је дао решење у облику ризалита рашчлањеног стилизованим дорским стубовима прислоњеним уз фасаду. У подножју, главни улаз такође красе дорски стубови, који сада стоје слободно.

На крајевима трију страна које су окренуте према Таковској улици и Булевару краља Александра налазе се испусти, који имају циљ да нагласе симетричност која, ипак, у овом случају није била могућа, јер је Пичман у основи грађевину поделио на два неједнака дела. Ови испусти су у првобитном решењу имали по два дорска стуба који их целом дужином рашчлањују вертикално. Из непознатог разлога Андросов је одустао од оваквог решења и приступио једноставнијем, у којем је стубове заменио пиластрима, који симулирају стилизоване дорске стубове. Да је задржао првобитно решење, он би још више нагласио монументалност, али би истовремено у потпуности претрпао фасаду великим бројем стубова који се простиру и висином и дужином грађевине. Четврта страна, према Улици архиепископа Данила, решена је равно. Облога од гранитних блокова даје рустичан изглед грађевини, што у комбинацији са дорским стубовима доприноси целокупном утиску монументалности, који је Андросов желео да постигне.



Сл. 8. и 9. Прочеље и улаз из Таковске улице

<sup>20</sup> О пројекту Василија Андросова в.: Б. Несторовић, *нав. дело*, 375—376; З. Маневић, *Јуче-рашње грађињелство*, 9; А. Кадијевић, *Дојринос руских неимара-емиграната*, 249; С. Тошева, *Капитална дела*, 305; С. Тошева, *Организација и рад*, 176; А. Кадијевић, *Василије Михаилович Андросов*, 15—17.

Како је напоменуто, главни улаз у зграду Поште 1 окренут је према Таковској улици са погледом на зграду Парламента. Ризалит главног улаза рашчлањују стилизовани дорски стубови, који достижу висину четири спрата. У горње две трећине стубови су канеловани и завршени капителима, док је доња површина решена глатко. Подножје стубова покрива ниска камена ограда која прави границу између приземља и остатка грађевине на којем се стубови налазе. У подножју прочеља налази се улаз у пошту, који је наглашен такође дорским стубовима, али овог пута слободностојећима. Има их четири и у потпуности су канеловани, али за разлику од горњих, који су издужени и грацилни, ови су шири и здепасти, тако да одају утисак тежине. Немају капителе и благо су закривљени на средини.



Сл. 10. Прочеље према Булевару краља Александра



Сл. 11. Други улаз из Таковске улице

Исто решење налази се на прочељу према Булевару краља Александра, с тим што је ова страна грађевине знатно краћа, па је решење компактније и симетричније, што више подсећа на академизам. С леве и десне стране прочеље омеђују два испуста. У приземљу се налази улаз који је наглашен са четири дорска стуба, а остала четири спрата су рашчлањена на потпуно исти начин као и на прочељу према Таковској улици, издуженим стубовима прислоњеним уз фасаду. Улаз према Булевару краља Александра био је планиран за Поштанску штедионицу.

Други улаз према Таковској улици стилски следи решења претходне две стране грађевине, али у нешто једноставнијем облику, јер је ова страна грађевине најкраћа. Наиме, на улазу се налазе само два стуба и то прислоњена уз фасаду.

Улаз према Улици архиепископа Данила нема акценте преузете из античке архитектуре, само је сегмент који представља границу између два дела зграде благо наглашен.

Над централним граничним делом грађевине Андросов је додао још један спрат, а решење у виду куле поставио је над главним прочељем. Она, на неки начин, представља потпуно одвојено решење које може да стоји независно од саме грађевине. Кула је двоспратна и има четворугаону основу. Нижи спрат је рашчлањен паровима дорских стубића само са предње стране. Над овим нижим спратом стоји још један који је у основи ужи, а акценти у виду дорских стубова налазе се на све



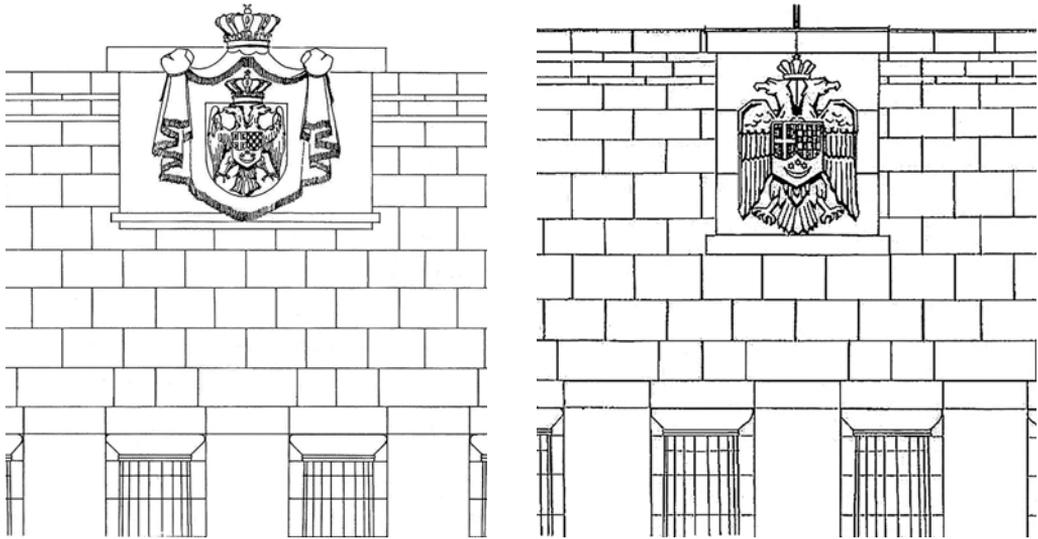
Сл. 12. Фасада и улаз из Улице архиепископа Данила



Сл. 13. Кула

четири стране. Између ових стубова налазе се три сата, по један на свакој страни. Ово решење подсећа на неки двоспратни антички храм или, како је у историографији наглашено, на „псеудо-асирско-вавилонску кулу”.<sup>21</sup> На први поглед је јасно да је Андросов ово архитектонско решење преузео из древне архитектуре. Утицај елемената асирско-вавилонске уметности може се видети у степенастом ређању спратова, док се антички утицај огледа у дорским стубовима који покушавају да имитирају колонаду.

Многа јавна државна здања у Београду су након Првог светског рата на фасадама добила нове хералдичке симболе. То су обично били грбови Краљевине Југославије на грађевинама у којима су биле смештене државне институције, симболи са грбовима Београда или службе која се налазила у згради. Тако је и на палати Поште 1 било предвиђено да се нађе државни грб Краљевине Југославије. Његово место се налазило на прочељу које је окренуто ка Булевару краља Александра, на истакнутом панону, на врху. Познато је да су руски архитекти емигранти давали своја решења државних грбова, која су се касније и нашла на београдским здањима. Међу њима је у том послу најуспешнији био Николај Краснов. Тако је и архитекта Василије Андросов предложио решење грба Краљевине Југославије за палату Главне поште. Ово решење није прихваћено, него је замењено другим. Андросов је предложио целовит државни грб на порфири надвишен краљевском круном. Материјал у ко-



Сл. 14. и 15. Детаљ државног грба по пројекту В. Андросова и грб изведен у бронзаном рељефу, графичка реконструкција

<sup>21</sup> А. Кадијевић, *Василије Михаилович Андросов*, 18; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX—XX век)*, Београд 2005, 262.

јем је требало да буде израђен овај грб је непознат, јер су сачувани само нацрти пројекта.

У историографији је претпостављено да је било планирано да грб буде израђен у граниту или у виду аплицираног бронзаног рељефа.<sup>22</sup> Међутим, ово решење није прихваћено, па се приступило изради новог. Разлози који су довели до неприхватања Андросовљевог решења су непознати. На грађевини се зато нашао нов грб. У питању је био бронзани рељеф двоглавог орла, једноставних детаља и сведених форми. Аутор овог грба је непознат, али према начину обраде и ликовном решењу може се претпоставити да је то био Николај Краснов.<sup>23</sup>

Архитекта Василије Андросов је углавном задржао решење унутрашњости зграде Поште 1 које је Пичман предвидео својим пројектом. Он је поред већ одређених просторија за пошту и телеграф додао просторије за библиотеку, поштански музеј и салу за конференције.<sup>24</sup> Тако грађевина поседује две велике дворане за публику, једну већу са тридесет пет шалтера и другу, мању, са тридесет седам шалтера, шест великих сала, четрнаест одељења, двесто једанаест соба за канцеларије, трезор, четрнаест магацинских просторија, четири гараже, као и велик број просторија за машинска постројења, у подруму и на тавану. Било је предвиђено да просторије већег дела грађевине заузму Министарство пошта, телеграфа и телефона, Главна пошта, Главни телеграф и Главни радио-телеграф. Остале просторије у грађевини припале су Поштанској штедионици.<sup>25</sup> Овако велик број просторија захтевао је економичан распоред, који је постигнут на тај начин што је централни део грађевине слободан, а око тих средишњих делова су дуж зидова концентрисане остале просторије за потребе службе. Овакво решење је проведено на свим спратовима, а распоред просторија зависи од функције коју оне треба да обављају.

Андросов је својим решењем покушао да модерну грађевину одене у академско рухо, али му то није успело у потпуности. Академизам у архитектури је на првом месту подразумевао историзам, што је Андросов применио постављајући дорске стубове на фасаде грађевине. Један од најважнијих елемената, не само академизма него и свих класичних стилова у архитектури, јесте симетричност, што на овој грађевини није остварено. Пичман је грађевину поделио на два неједнака дела, а Андросов је уобичајени централни ризалит поставио на месту главног улаза који се по правилу налази на средини. На тај начин долази до одређене нелогичности на архитектури зграде Поште 1. Тако је један академски елемент употребљен правилно, али је асиметрични распоред композиције условио да његова примена изгледа незграпно. Такође, тешки дорски стубови на прочељима ремете једноставан ритам фасада и чине да редови прозора стављени у рустични оквир изгледају безлично. Наиме, ри-

<sup>22</sup> М. Поповић, *нав. дело*, 114—115.

<sup>23</sup> *Исто*, 113—115.

<sup>24</sup> А. Кадијевић, *Василије Михаилович Андросов*, 18.

<sup>25</sup> О распореду просторија у згради Поште 1: Аноним, *Довршена је нова палата*, 3—4.

там низова прозора који се смењују на фасадама на Пичмановом пројекту замењен је рустичним гранитним оквирима. Једноставно решени улази добили су здепасте дорске стубове. Андросов је укомпоновао високе и танке стубове у горњем делу грађевине са ниским, широким стубовима у приземљу, што је довело до диспропорционалности. Стиче се утисак да стубови представљају апликације које су грађевини додате само да би се одговорило захтевима академизма.

Београдске грађевине компоноване у академском стилу, нарочито оне које су пројектовали руски архитекти из Министарства грађевина, имају много рељефне орнаментике и скулптура, на пример Министарство финансија Николаја Краснова из 1928. године, затим Министарство пољопривреде и вода и шума и руда, које је такође реализовао Краснов, зграда Генералштаба Виљема Баумгартена и велик број стамбених зграда.<sup>26</sup> Руски архитекти емигранти су имали посебан начин приступа академизму, који је поштовао одређена правила. То су тежња ка монументалности, изражена и на мањим објектима, затим примена рустике у приземљу, сужавање контуре зграда од приземља ка врху и већ поменуто богатство фасадне орнаментике реторичког карактера.<sup>27</sup> Елементи орнаментике и правила академизма руских архитеката су на згради Поште 1 изостали. Комбинација модерних и историјских елемената довела је до тога да грађевина добије тежак непропорционалан изглед.

Постоји знатан број грађевина у Београду које у архитектури комбинују старо и ново и опет представљају успешна решења. Познато је да је ово једина Андросовљева профана грађевина изграђена у академском стилу за време његовог боравка у Београду и рада у Министарству грађевина. Он се бавио углавном црквеном архитектуром у националном стилу користећи елементе српске средњовековне архитектуре, нарочито моравског стила.<sup>28</sup> Овај архитекта се бавио и профаном архитектуром — неостварени пројекат Гимназије у Приштини из 1924. године<sup>29</sup> у еклектичком — барокном стилу, али свој потпуни израз даје у делима црквене архитектуре.

Палата Главне поште је значајно остварење београдске архитектуре епохе академизма. У то време долази до продора модернизма у архитектуру Београда. Грађевине постају безорнаменталне, а многи елементи историзма нестају са фасада, док је монументалност и даље присутна. Овакав приступ академизму нам омогућава да повучемо паралеле између архитектуре зграде Поште 1 и архитектуре једног броја грађевина које су настале у Београду у четвртој де-

<sup>26</sup> Б. Несторовић, *нав. дело*, 349—353; А. Кадијевић, *Улога руских емиграната у београдској архитектури*, 131—142.

<sup>27</sup> А. Кадијевић, *Улога руских емиграната у београдској архитектури*, 136—137.

<sup>28</sup> Саборна црква Св. Тројице у Лесковцу из 1931. године у А. Кадијевић, *Василиј Михаилович Андросов*, 5—6; Капела Велимира Годоровића на београдском Новом гробљу из 1926, *Истио*, 7; пројекат за Храм св. Саве на Врачару из 1926. године у сарадњи са Петром Поповићем, *Истио*, 8; црква Св. Александра Невског на Дорћолу, *Истио*, 9—10; црква Св. Ђорђа на Чукарици, *Истио*, 10—11; неостварени пројекат за Гимназију у Приштини, *Истио*, 7.

<sup>29</sup> *Истио*, 7.

ценији двадесетог века. Наиме, утицај архитектуре тоталитарних режима у предратном периоду проширио се на Београд, нарочито у четвртој деценији двадесетог века. Тоталитаризам у Италији, Немачкој и Русији, који се у архитектури базирао на изразитој монументалности и реминисценцији на елементе историјских, углавном класицистичких стилова и основи која је модерна, једноставна и функционална утицао је на настанак једног броја архитектонских решења у Београду.<sup>30</sup>

Ову архитектуру карактерише једноставан распоред маса у комбинацији са елементима античке архитектуре као што су стубови, тимпанони, пиластри, балустри и репрезентативне куполе.<sup>31</sup> Треба нагласити да се паралеле између ове групе остварења и Поште 1 могу повући само када су у питању одређени елементи грађевина, а никако грађевине као целине. Наиме, распоред маса и конструкција Поште 1 не може се довести у везу са архитектонским остварењима из наведеног периода. Зграда Поште 1 испуњава најосновнији услов, а то је монументализам. Такође, распоред маса Поште 1 у виду монументалних, тешких блокова одсликава утицај ове архитектуре. Наведени примери доводе до закључка да Пошта 1 припада стилу академизма у архитектури Београда, и то његовој фази која се развијала под утицајем европског монументализма.

Појава монументализма у предратној архитектури Београда представља једну од фаза академизма, који ће се наставити након Другог светског рата усвајањем социјалистичког реализма, као јединог облика уметничког изражавања. У ову групу грађевина спада зграда Министарства социјалне политике и народног здравља (СУП Србије)<sup>32</sup> у Улици кнеза Милоша, из 1932. године, настала по пројекту Димитрија М. Лека. Једноставне поставке маса, у облику квадрата, са стилизованим јонским стубовима на прочељу, грађевина представља израз монументализма, који можемо запазити и на палати Поште 1, чија градња је почела три године касније. Модернизам и еклектицизам у служби монументалности могу се запазити и на осталим грађевинама овог стила насталим у четвртој деценији, као што су палата „ПРИЗАД”-а (данас ТАНЈУГ)<sup>33</sup> коју је пројектовао Богдан Несторовић, Дунавска бановина у Новом Саду<sup>34</sup> и

<sup>30</sup> О утицају архитектуре тоталитарних режима на архитектуру Београда која је настала у периоду између два светска рата: Б. Несторовић, *нав. дело*, 377; З. Маневић, *Архитектура и политика*, 293—306; А. Кадјевић, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 255—277; А. Кадјевић, *Одјаци архитектуре тоталитаризма у Србији. Утицај страних тоталитарних политичких идеологија и српској архитектури четврте деценије XX века*, *DaNS* 51, септембар 2005, 44—47.

<sup>31</sup> А. Кадјевић, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 256—257; *Isti*, *Одјаци архитектуре*, 45.

<sup>32</sup> Б. Несторовић, *нав. дело*, 373; А. Кадјевић, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 270; З. Маневић, *Наши неимари. Димитрије М. Леко*, Изградња 5, Београд 1980, 36; З. Маневић, *Архитектура и политика*, 295.

<sup>33</sup> З. Маневић, *Архитектура и политика*, 294—295; А. Кадјевић, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 270, С. Максић, *Животи и дело архитекте Богдана Несторовића*, магистарски рад одбрањен на Филозофском факултету, Београд 2001, 86—89.

<sup>34</sup> А. Кадјевић, *Животи и дело архитекте Драгише Брашована (1887—1963)*, ГГБ XXXVII, Београд 1990, 159—161; *Isti*, *Новосадски ојус архитекте Драгише Брашована*, Пројект 1, Нови

Команда ратног ваздухопловства,<sup>35</sup> пројекти Драгише Брашована, затим палата „Албанија”,<sup>36</sup> Бранка Бона и Миладина Прљевића, Правни факултет<sup>37</sup> Петра Бајаловића, палата „Београд”<sup>38</sup> Григорија Самојлова итд.

Иако су утицај и елементе модерне архитектуре прихватили и српски архитекти, он није био довољно јак да би одолео монументалном модернизму Италије и Немачке. Млади модерни архитекти Београда су се организовали у Групу архитеката модерног правца још 1923. године,<sup>39</sup> али њихово деловање није било довољно радикално да би спречило продор тоталитаризма у архитектуру Београда. Они су пропагирали умеренији модернизам. Са друге стране, тоталитаризам као облик владавине био је присутан и у Краљевини Југославији, па је властима одговарао овај еклектични приступ. Палата Поште 1 је производ овог система.<sup>40</sup>

У историографији је о палати Поште 1 мало писано. Ова репрезентативна београдска грађевина деценијама је занемаривана. Међутим, оштра критика њене конзервативне архитектуре није изостала. Такав став изнели су Оливер Минић,<sup>41</sup> Богдан Несторовић,<sup>42</sup> Александар Кадијевић,<sup>43</sup> Снежана Тошева<sup>44</sup> и Андрија Мутњаковић.<sup>45</sup> Тиме су ови аутори наметнули питање естетике грађевине.

Сад 1993, 45—47; Исти, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 271; В. Брдар, *Од Париса до Брашована. Архитектура јавних здања у Новом Саду између два светска рата*, Нови Сад 2005, 25—29.

<sup>35</sup> З. Маневић, *Дело архитекте Драгише Брашована*, ЗЛУМС 6, Нови Сад 1970, 196; А. Кадијевић, *Живот и дело архитекте Драгише Брашована*, 159—161; Исти, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 271.

<sup>36</sup> З. Маневић, *Наши неимари. Миладин Прљевић*, Изградња 7, Београд 1981, 42; А. Кадијевић, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 271.

<sup>37</sup> А. Кадијевић, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 271.  
<sup>38</sup> А. Кадијевић, *Идеолошке и естетске основе усјона евројске монументалне архитектуре*, 271; Милан Просен, *Палаћа пензионог фонда чиновника и служитеља Народне банке*, Годишњак града Београда, Београд XLIX-I, 2002—2003.

<sup>39</sup> З. Маневић, *Јучерашње грађевинаство*, 13—15.

<sup>40</sup> Краљ Александар Карађорђевић заузео је тзв. шестојануарску диктатуру 1929. године, након кризе парламента.

<sup>41</sup> О. Минић, *нав. дело*, 185. „Модерна Пичманова архитектура добила је, по налогу 'са највишег места', тешку, нескладну и неукусну камену одећу”.

<sup>42</sup> Б. Несторовић, *нав. дело*, 375—376. „Мада је употребљен изузетно леп и скупocen материјал, композиција у целини и детаљима представља потпун промашај и у пропорцијама архитектонских облика и у погледу њихове примене и детаља. Ова нелогична структурална композиција античких грчких облика неприхватљивих међусобних односа и пропорција тешко се може оправдати жељом за реализовањем модернизоване стилске архитектуре. Још мање би се могла тумачити као дело академизма, чак и у доба његове потпуне декаденције.”

<sup>43</sup> А. Кадијевић, *Дојринос руских неимара-емиграната српској архитектури између два светска рата*, у: Руси Без Русије, српски Руси, 243—255: „Својим одбојним, бункерским изгледом, без додирних тачака са историјском архитектуром овог поднебља, палата поште увелико је представљала анахрон објекат, који је могао одговорати само нерафинираној клијентели тоталитарног духа, која је у концепту супермонументализма видела начин сопствене идеолошке промоције.”

<sup>44</sup> С. Тошева, *Кайиштална дела руских архитеката у Београду*, Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова I, 306. „Читава фасада одише једним нескладом, тежином и једноличношћу, док су антички мотиви коришћени са доста неспретности. По свом решењу разликује се од свега онога што се у том периоду градило у Београду...”

<sup>45</sup> А. Мутњаковић, *Архитект Јосип Пичман*, Живот умјетности 14, 75—88. „И тако је од елегантних хоризонталних линија прозора и парапета настала ругоба кича и малограђанског уку-



Сл. 16, 17. и 18. Палата „Београд” Григорија Самојлова,  
Министарство социјалне политике и народног здравља Димитрија М. Лека,  
Палата „ПРИЗАД”-а (ТАНЈУГ) Богдана Несторовића

Архитектура Поште 1 се сматра неуспелим решењем епохе академизма у Београду, јер њен архитекта Василије Михаилович Андросов није успео да елементе академске архитектуре у потпуности примени на модеран пројекат Јосипа Пичмана. Такође, историографи грађевину називају производом кича и неукуса и често се о њеној архитектури расправља у контексту анегдоте везане за интервенцију краља Александра Карађорђевића. Чињеница је да се Андросов није најбоље снашао када је у питању примена академских елемената на модерном пројекту. Стубови су тешки и здепастии и нису у вези са русиком целе грађевине. Асиметрична трапезоидна основа је знатно допринела

са еклектичке фасаде, што нам и данас стоји као споменик једног промашеног времена и као споменик човјека чије је особно и стручно увјерење гушено у тупом неразумијевању заостале средине.”

неуспешној реализацији јер стил академизма на првом месту захтева симетричност.

Ипак, грађевина се не може називати производом кича и неукуса само зато што је производ идеологије, а нарочито се суд о њој не сме сводити на интервенцију краља, која се деценијама усмено преноси и не мора да буде тачна. Са идеолошког становишта, она представља феномен у рангу са нацистичком архитектуром у Немачкој или фашистичком архитектуром у Италији, односно ставом власти према уметности уопште. Њена уметничка вредност се умањује и таквим размишљањем своди само на догађај који се тиче интервенције краља. Међутим, највећи допринос реализацији даје пројектант, а то је Василије Анросов, који је очигледно желео да што боље искористи прилику која му је пружена, да би реализовао један тако важан пројекат. Зато архитектуру зграде Поште 1 више можемо посматрати као производ неуспеле примене академизма Василија Анросова на модерни пројекат Јосипа Пичмана, него као неуспели производ тоталитаристичке идеологије краља Александра.

Бољем разумевању архитектуре Поште 1 свакако доприноси компарација са грађевинама које су настале у приближно исто време, дакле у четвртој деценији двадесетог века. Овој групи припадају остварења као што су зграда Министарства социјалне политике и народног здравља, палата „ПРИЗАД”-а, палата „Албанија”, Команда ратног ваздухопловства, палата „Београд”, Правни факултет и Министарство грађевина. Ове грађевине настају под утицајем европског монументализма.

Тумачење архитектуре зграде Поште 1 доводи до неколико закључака. Први закључак је да грађевина оставља утисак утицаја плурализма стилова, који је био карактеристичан за епоху у којој је настала. Тако се стил Поште 1 може дефинисати као модерно-академски у служби монументализма. По овој дефиницији зграда Поште 1 највише припада групи грађевина насталих у духу монументалног академизма четврте деценије у Београду и Србији. Са друге стране, коначно решење палате Поште 1 које је дао Василије Анросов може се окарактерисати као неуспело када је у питању композиција елемената примењених на фасадама, али целокупна грађевина се не може посматрати као производ неукуса, јер њену архитектуру пре можемо описати као експеримент, којим је Анросов покушао да елементе академизма примени на модерну конструкцији.

Marija Drljević

## HISTORY AND ARCHITECTURE OF POST OFFICE 1 IN BELGRADE

### Summary

The palace of the Main Post Office Building, Savings Bank and Telegraph is situated on the corner of Takovska Street and King Aleksandar Boulevard in Belgrade. It was built between 1935 and 1938 after the project of Vassil Mikhailovich Androsov.

The postal service has had an important role in the communication of Serbia with the rest of the world, especially in the period of establishing a modern Serbian state. Even in 1811 a network of postal stations (mezulans) was organized in order for Soviets to communicate with regional dukes. In 1840 a project was designed with the intention to organize the postal service so this year is officially taken as the year when the postal service started working in Serbia.

Since 1842 the Main Post Office was situated in Ičko's house in King Petar Street in the Sava Serbian part of Belgrade and then it was moved to the buildings which were raised in place of today's park between the Federal Assembly building and Vlackovićeve Street, where it remained until 1869. Then it was moved to an old building of the-then Class Lottery at the demand of merchants who thought that it was too distant from the town. However, there was another shift of location in 1879 when the Main Post Office and Telegraph moved to the Kolarac Edifice.

The first attempt to build one building which would house Post Office 1 and Savings Bank happened in 1911 when architect Momir Korunović was commissioned a project which was not realized. In 1928 the issue of the building of Post Office 1 and Savings Bank was raised again and after the proposal of the Minister of Post and Telegraph the Ministry Council made a decision on the construction.

The bidding started in 1930 and was based on a construction program which was determined by the Ministry of Construction. The first prize was awarded to a young architect from Zagreb Josip Pičman (1904—1934), who applied a joint project with his colleague Andrija Baranji under the motto „PIB”. He designed the building in the spirit of modern functionalistic architecture but the project was not undertaken.

The modern glass façade of Pičman's project did not appeal to the government who saw in it an exaggerated simplicity unfit for the institution of the Main Post Office building.

This time the competition was opened inside the Ministry of Construction and the winner was a Russian architect Vassil Mikhailovich Androsov (1872—1944), who turned in his design after the cooperation with architect Živana Bogdanović, who assisted him in the making of plans.

Androsov kept the basis of the building designed by Josip Pičman but he changed the facade in the historicism style using monumental Doric pillars with heads and granite blocks which were used to cover the entire surface of the façade.

The palace of the Main Post Office is a significant accomplishment of Belgrade architecture in the era of academism. This approach to academism enables us to draw parallels between the architecture of the building of Post Office 1 and the architecture of a number of buildings which emerged in Belgrade in the 1930's. Namely, the totalitarianism in Italy, Germany and Russia, architecturally based on an expressed monumentality and reminiscence of elements of historical and mainly classicistic styles and a modern, simple and functional basis, influenced a number of architectural designs in Belgrade.

The appearance of monumentalism in pre-war architecture of Belgrade is one of the phases of academism. Several such examples are the building of the Ministry of Social Policy and National Health (Serbian Secretariat of Internal Affairs) in Knez Miloš Street made after the project of Dimitrije M. Leko, the “PRIZAD” (“TANJUG”) palace designed by Bogdan Nestorović, the Danube Banovina in Novi Sad, the Command of Air Force designed by Dragiša Brašovan, the “Albanija” palace by Branko Bon and Miladin Prljević, Law School by Petar Bajalović, the “Belgrade” palace by Grigorije Samojlov, etc.

Very little has been written about the historiography of Post Office 1. This representative Belgrade building has been neglected for decades but harsh criticism of its conservative architecture was still prominent.

The architecture of Post Office 1 is considered to be an unsuccessful idea of the era of academism in Belgrade because its architect Vassil Mikhailovich Androsov could not fully apply the elements of academic architecture to the modern project of Josip Pičman. In addition, historiographers called the building a product of kitsch and distaste and often discussed its architecture in the context of an anecdote connected to the intervention of King Aleksandar Karađorđević. The fact remains that Androsov did not cope well with the application of academic elements in a modern project. The pillars are heavy and stocky and do not connect well with the rusticity of the whole building. The asymmetrical trapezoid basis significantly contributed to the unsuccessful realization because the style of academism primarily demands symmetry.

However, the building can still not be called the product of kitsch and distaste just because it is the product of an ideology. Also, it can definitely not be judged only by the intervention of a king, which is the opinion passed on for decades and is not necessarily true. From an ideological point of view it is a phenomenon equal to the Nazi architecture in Germany or fascist architecture in Italy, i.e. showing the attitude of authorities towards art in general. Its artistic value is diminished and such a way of thinking reduces the building to a mere event which is related to an intervention of a king. The greatest contribution to the realization was made by the designer himself, who obviously wanted to fully use the given opportunity to carry out such an important project. That is the reason why we should observe the architecture of the building of Post Office 1 as a product of an unsuccessful application of academism on the side of Vassil Androsov to the modern project of Josip Pičman rather than as a product of a totalitarianist ideology of King Aleksandar.

ЈАСМИНА ЧУБРИЛО

## Како међународне изложбе мисле\*

„WARNING: perception requires involvement”,  
Антонио Мунтадас (Antonio Muntadas)

**САЖЕТАК:** Тема студије су велике међународне изложбе разматране као места која су у функцији циркулисања идеја и искустава, односно као места која истовремено привилегују оно што је институционално „прихватљиво” и обезбеђују простор у којем и институционално „неприхватљиво” може да искористи своју шансу. Студија ће бити фокусирана на мапирање и краћи историјат ових манифестација, те на њихов актуелни статус, функције и ефекте које производе у контексту контрадикторних процеса укључивања и искључивања, доминације и маргинализације, хомогенизације и дифузије различитости, реартикулисања хегемоније и контролисања различитости. Такође, биће посвећена пажња како механизмима пролиферације и појављивања нових бијеналних изложби у контексту комплексне редифиниције Европе и њених граница као ефекта пада Берлинског зида, односно процеса глобализације, тако и редифинисању позиције куратора и кураторске праксе.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** савремена уметност, међународне изложбе, Бијенале у Венецији, Документа у Каселу, Бијенале у Сао Паолу, Бијенале у Сиднеју, Бијенале у Истанбулу, Манифеста, нове кураторске праксе, институције уметности

### ПРИМЕРИ

Као увод могли би да послуже примери из савремене уметничке продукције који су се последњих година могли видети на великим светским манифестацијама, а у којима евидентно изостаје, како Гржинић наводи, „симболичко скривање трауматског реалног контекста”<sup>1</sup> ових манифестација. Ти примери

\* Наслов је парафраза назива књиге Мери Даглас *Како институције мисле* (M. Douglas, *How Institutions Think*, Syracuse University Press, 1986, код нас преведено Meri Daglas, *Како институције мисле*, Реč, Београд 2001).

<sup>1</sup> М. Gržinić, *Institucija umjetnosti i kanibalizam sistema*, у: *Estetika kibernjivjeta i učinci derealizacije*, Multimedijalni institut, Košnica, Zagreb, Sarajevo 2005, 118.

су веома занимљиви за ову студију, јер тематизују међународне изложбе као репрезентацијске машине, као механизме који покрећу систем уметности, те разоткривају и проблематизују трауматске тачке сакривене иза развијених техника репрезентације савремене уметности. На тај начин, они измичу симболичком реду, те функционишу као својеврсно Лаканово (Lacan) Реално, и у том смислу измичу поступцима симболизације.<sup>2</sup>

— Александер Бренер (Aleksander Brener) и Барбара Шурц (Barbara Schurz), акција на новинарској конференцији поводом отварања Европског бијенала савремене уметности Манифеста (Manifesta) 3, Љубљана 2000.

Дан уочи службеног отварања Манифесте 3 у једној од сала Цанкарјевог дома у Љубљани одржана је конференција за новинаре. Кустоси Манифесте Франческо Бонами (Francesco Bonami), Оле Боуман (Ole Bouman), Марија Хлавајова (Mária Hlavajová) и Катрин Ромберг (Kathrin Rhomberg), као и људи из организације, изишли су пред новинаре и намернике и, након уобичајеног представљања, требало је да одговарају на питања из публике. Александер Бренер је, уз асистенцију Барбаре Шурц, ступио у акцију. И док је Шурц делила окол писану изјаву, Бренер се попео на бину и по огромном екрану, разапетом иза стола око којег су седели главни организатори Манифесте, почео да пише поруке у којима је кураторе Манифесте назвао „либералним слугама глобалног капитализма” и на претерано експлицитан начин, уз употребу псовки, указивао на моћ коју генерише њихова позиција. Потом је делимично обојио и уништио конференцијски сто, а онда легао на њега и сачекао обезбеђење Цанкарјевог дома да га изнесу, пошто је Барбару Шурц, уз њене драматичне крике, већ изнело.<sup>3</sup>

— Тања Остојић, 49. Бијенале у Венецији, 2001.

*I'll Be Your Angel*, перформанс<sup>4</sup> током отварања — елегантно одевена уметница, у креацијама Кристијана Лакроа (Christian Lacroix), током три дана неформалног отварања и самог званичног отварања понашала се као анђео/прагиља (оба израза сама уметница користи) господина Харалда Земана (Harald Szeeman), уметничког директора овог издања Бијенала, што је подразумевало њено јавно излагање у његовој близини током свечаног отварања и промоција, коктела, вечера, конференција за штампу. Перформанс је 'при-

<sup>2</sup> Међу разматраним примерима неће се наћи већ ноторни пример Олега Кулика који се у галеријском простору, на изложби *Interpol* Виктора Мисијана (Viktor Misiano) и Јана Амана (Jan Aman), приређеној 1996, у стокхолмској Fargfabriken, понашао као пас, нападајући посматраче, јер се ради о пројекту који није био реализован у оквирима интернационалне манифестације бијеналног, тријеналног или квадријеналног типа, него у оквирима једне тематске изложбе.

<sup>3</sup> Наведено према: М. Gržinić, *Institucija umjetnosti i kanibalizam sistema*, 118/119.

<sup>4</sup> Марина Гржинић на једном месту овај рад Тање Остојић дефинише као happening / акција / tableau vivant. Видети у: *уџо*, 102.

Овакво одређивање рада Тање Остојић *I'll Be Your Angel* чини се сасвим прихватљиво, јер колико год да је постојала јасно постављена намера саме уметнице и *сценарио* извођења, овај рад је у великој мери зависио од низа случајности, *ad hoc* ситуација које су измицале свакој контроли уметнице.

крио' други рад, *Црни квадрати на белом*, изведен од публичних длака на Венином брегу уметнице, а који је, након верификације погледом уметничког директора Бијенала, требало да постане један од многобројних радова изложених на 49. Бијеналу у Венецији. Дискретно покривен 'стидни квадрат' је, према сведочењу (неименованих) очевидаца, али и изјави самог Земана,<sup>5</sup> тамо и остао, недотакнут погледом уметничког директора, па се самим тим, није ни десио, никада није био изложен, те, иако физички присутан, рад је заправо изостао са манифестације.<sup>6</sup>

— Сантијаго Сијера (Santiago Sierra), павиљон Шпаније, 50. Бијенале у Венецији, 2003.

*Covered Word* — рељефни натпис 'Шпанија' изнад улаза у Павиљон те земље у Ђардинима био је 'упакован', односно покривен црном пластичном кесом и облепљен широком, лепљивом траком.<sup>7</sup>

*Wall Enclosing a Space* — на улазу у Павиљон, са унутрашње стране, паралелно са улазним зидом, на око пола метра удаљености био је подигнут зид од цигала. Врата Павиљона била су отворена, а само онима који су поседовали било какав документ који би потврдио да су шпански држављани било је дозвољено да 'пређу границу', односно да се из тог уског коридора (0,65 x 25 m), кроз бочни, такође узак пролаз, уз ригорозну контролу националне припадности, нађу иза зида. Судаћи по фотографијама, пространи изложбени простор шпанског павиљона био је празан, у једнако 'сивој фази' као и оно 'клаустрофобично' предворје.<sup>8</sup>

— Сантијаго Сијера (Santiago Sierra), селекција Роце Мартинес (Rosa Martinez) *Always Little Further*, главни улаз у Арсенале, 51. Бијенале у Венецији, јуни 2005.

*Loudspeakers* — са звучника који су били монтирани у таваничним угловима улазног трема у Арсеналима, могао се чути глас наратора који је читао текст. Садржину тог текста чинило је таксативно набрајање чињеница у вези са правним статусом и правном регулацијом ове манифестације, као и правилима понашања посетилаца и њиховим правима, те правима и обавезама запослених. Оно што је занимљиво је да је текст садржавао и детаљан списак изложбених простора као и у чијем власништву се ти простори налазе, те списак земаља-учесница, али и списак оних који нису заступљени, уз навођење статистичких података изражених у процентима о томе колико земље-уче-

<sup>5</sup> Видети факсимил факса који је Харалд Земан послао Тањи Остојић 2. априла 2002. у којем он децидирано каже да, иако је могао да види *Црни квадрати*, он то није учинио јер је било „довољно да зна да је *Црни квадрати* тамо, у Венецији, сакривен, али добро чуван од стране свог куратора”. Факсимил је објављен у: Tanja Ostojić, *Dnevnik iz Venecije Venice Diary*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2002, 46.

<sup>6</sup> Видети: каталог 49. венецијанског бијенала, као и Т. Ostojić, *Dnevnik iz Venecije*, MSU, Zagreb 2002.

<sup>7</sup> <http://www.santiago-sierra.com/200304>.

<sup>8</sup> Видети каталог 50. венецијанског бијенала; Н. Wagner, *Santiago Sierra*, у каталогу 51. *International art Exhibition, La Biennale di Venezia, Always a Little Further*, Marsilio 2006, 244; <http://www.santiago-sierra.com/200303>.

снице, али и оне које не учествују, чине део светске популације и партиципирају у производњи глобалног друштвеног производа. Осим тога наведени су ценовници улазница, каталога, у кафетеријама унутар изложбених простора, као и износ буџета претходног, 50. Бијенала у Венецији са прецизним износива ауторских хонорара, те предвиђени износи казни за непоштовање прописаних правила.<sup>9</sup>

— Антонио Мунтадас, павиљон Шпаније, 51. Бијенале у Венецији, 2005.

*On Translation: I Giardini* — у централној просторији Шпанског павиљона, као фрагмент целог пројекта, био је постављен светлећи дисплеј великих димензија у облику зидне преграде. На том дисплеју су с једне стране биле изложене фотографије националних павиљона са основним подацима када су подигнути, којој држави припадају, којом приликом су изведене реконструкције и измене фасада и сл., док се с друге стране налазио списак земаља чланица Уједињених нација.<sup>10</sup>

— Антоан Прим (Antoine Prum), павиљон Луксембурга, 51. Бијенале у Венецији, 2005.

*Mondo Veneziano*, видео, 2005 — приказује групу од четири професионалца из света уметности који се сусрећу у Венецији да дебатују о актуелном стању ствари у свету уметности. Четири фикционална лика — куратор, теоретичар, сликар и 'дружељубиви' уметник — на бомбастичан начин саопштавају један другоме своје ставове међу којима нема ни најмање додирне тачке. И, као што је радња смештена у 'цитирану' Венецију, односно у кулисе Венеције подигнуте у једној луксембуршкој индустријској пустари за потребе филма Адемира Кеновића *Secret passage (Тајни пролаз)*, тако су и реплике које актери изговарају цитати/семплови из актуелне стручне литературе. Како дан одмиче, непомирљиви вербални сукоб претвара се у крвави физички ноћни обрачун.

## МАПИРАЊЕ: ВРЕМЕ И ПРОСТОРИ — ИСТОРИЈА И ГЕОГРАФИЈА

### ВЕНЕЦИЈА

Да бисмо могли разматрати садржај и значење везе између ових радова и манифестација на које реферишу, и да бисмо кроз интерпретацију ових радова препознали 'пукотине' сакривене радом симболичког, морали бисмо прво да стекнемо увид у кратки компаративни преглед великих међународних изложби, њихов историјат и разлоге који су довели до њиховог покретања. Оно што је заједничко овим изложбама јесте да оне чине једну породицу изложби

<sup>9</sup> <http://www.santiago-sierra.com/200502>.

<sup>10</sup> Видети у: В. Мари, *Spain, Muntadas. On Translation*, 51. International art exhibition, La Biennale di Venezia, Participating Countries, 118; <http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone6-9-05.asp>; <http://www.interviewstream.com/Blog-Archive>.zkm.de.

у оквиру које се одвија размена одређених (друштвених) вредности и моћи. У том смислу, ове изложбе не само да производе оно што би требало да буде прихваћено као јавно мишљење, него конституишу јавно мишљење и представљају његову рефлексију. Велике традиционалне међународне изложбе (и оне које претендују то да буду), као и свако друго институционализовано арт окупљање, односно као било који други систем, склоне су да произведу услове сопствене критике, јер то је начин да избегну судбину репродуковања истог, и начин да себе актуелизују, а самим тим и да стекну лиценцу референтног догађаја.

Историја ових манифестација започиње у освит модерног доба, инаугурисањем светских изложби<sup>11</sup> на којима је била излагана роба произведена у различитим земљама. Ове изложбе су биле конципиране на националној основи и заправо су биле место приказивања 'светског напретка', односно скупи спектакли који су рефлектовали односе моћи метропола како међу собом, тако и над колонијама и остатком света. Излагањем својих техничких достигнућа и иновација, цивилизоване метрополе објашњавале су неопходност свог присуства у 'примитивним', 'нецивилизованим' срединама, удаљеним пространствима 'без историје', и коначно себи прибављале алиби за интервенције, те експлоатисање природних и људских ресурса. У оквиру ових изложби, један од сегмената, већ од *Светске изложбе* у Паризу 1855, постаје и излагање 'врхунских' националних савремених уметничких достигнућа.

1895. отвара се прва *Esposizione Internazionale d'Arte*, односно *Прва интернационална уметничка изложба* у Венецији. Сама реч 'интернационална' очигледно потиче из назива и, у крајњој консеквенци, концепције споменутих светских сајмова и изложби индустријских артефаката које су од средине 19. века, у великим метрополама, биле организоване и које су, заправо, популарисале сам израз. Венецијанско Бијенале је било, вероватно, прво тако блиско повезивање израза 'интернационално' са савременом уметношћу. Неопходно је обратити пажњу на историјат Бијенала у Венецији, будући да историја великих интернационалних изложби савремене уметности започиње управо овом манифестацијом, као и због чињенице да ће све потоње изложбе бити конципиране по узору на ову манифестацију. Дакле, концепције свих потоњих међународних изложби темељиле су се или на готово верном преузимању венецијанског модела (нпр. Бијенале у Сао Паолу), или су своју делимичну или потпуну различитост формулисале у односу на овај модел (нпр. Бијенале у Сиднеју, Истанбулу, Лиону, Москви, те Манифеста — европско путујуће бијенале савремене уметности).

Сам концепт и структура Бијенала у Венецији, који су се у доброј мери и до данас одржали, темеље се на комбинацији националних селекција с једне, и анационалне проблемско-тематске изложбе, с друге стране, односно специ-

<sup>11</sup> Примера ради: Велика изложба (Great Exhibition) 1851. у Crystal Palace, у Лондону, те Светска изложба (L'Exposition universelle) 1855. у Паризу.

фичном асамблажу различитих контекста, култура, уметничких пракси и продукција. Могло би се рећи да структура Бијенала проблематизује у најширем смислу три аспекта: лично као политичко, политичко као економско и политичко као политичко. Концепт националних селекција није само питање механизма издавања лиценце за реализацију/продукцију националног огледала, тј. за пројекцију властитог (личног, професионалног и националног) нарцизма, него и питање значаја и значења/последика (не)компатибилности. Другим речима, када међународна манифестација нуди увид у токове уметности базиран на националној припадности али и на анационалном припадању уметничкој заједници, онда та манифестација постаје место интензивне *unplugged vs. plugged in* конфронтације, високонапонског суочавања локалног са глобалним нарцизмом, односно хетерогености са хомогенизирајућим ефектом који Наоми Клајн (Naomi Klein) назива монокултуралност. Такође, та манифестација може да буде и место сусрета са новим стратегијама критичког интервенисања и преобликовања језика и референци затечених култура / затечене глобалне културе, као што примери наведени на почетку студије то потврђују.

Венецијанско Бијенале је конституисано, како Шуваковић наводи, у епохи трансформације националних грађанских модернистичких култура у интернационални језик великог европског и нешто касније англо-америчког Модернизма,<sup>12</sup> и овај историјски моменат уписан је у просторну организацију врта Ђардини, на ободу Венеције, где се ритуално, сваке друге године, уз неколико пауза током претходних 110 година, окупља уметнички *le Mond*. Овај парк у којем се пет месеци сваке друге године одвија високобуџетни спектакл, представља савршен пример хетеротопије (као што би се то, уосталом, могло рећи и за саму Венецију). Еклектички амбијент различитих архитектонских решења павиљона која имају своје порекло у националним архитектонским стереотипима,<sup>13</sup> заправо је уређен као својеврсна интерактивна машина која с једне стране производи (доминантне) дискурсе о уметности, а с друге, будући да је парк физички изолован од свакодневног живота, представља простор за бег и доколицу.

На самим почевима Бијенала националне селекције биле су излагане у централном павиљону, а од 1907. почиње реализација идеје изградње националних павиљона и регулисање њиховог правног статуса, да би у периоду од 1928. до 1938. Ђардини добили свој коначан изглед.<sup>14</sup> Дакле, парк је, добивши

<sup>12</sup> М. Šuvaković, *The Ideology of Exhibition: On the ideologies of Manifesta*, [http://www.artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/theory\\_suvakovic\\_en.htm](http://www.artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_suvakovic_en.htm).

<sup>13</sup> Примера ради неокласицистичка фасада централног изложбеног павиљона која понавља познати модел „храма” у уметности примењиван у пројектовању музеја, али и других ’храмова’ — библиотека, банака, управних зграда; затим британска неопаладијевска фасада са лођом, француска рефлексивна на *Petit Trianon*, америчка на мини-*Monticello*, шведска прозирна ’кутија’ од бетона и стакла...

<sup>14</sup> Прва земља која је у склоп Бијенала ушла са својим павиљоном била је Белгија 1907, а њен пример су потом следиле Велика Британија, Немачка и Мађарска 1909. године, Француска

павиљоне, почео да личи на баштенски град и/или идеални град са белгијским, холандским и шпанским павиљонима на једној главној стази са италијанским павиљоном у прочељу, и француским, британским, немачким и канадским на узвишењу којим се завршава друга главна стаза. Структура овог града могла би да се, захваљујући доминирајућим неокласицистичким фасадама, оси парка и њеним симетричним пропозицијама, разматра као премодерна. Али, исто тако, ова уређеност би могла да асоцира на индустријску традицију и линеарну масовну производњу, како Марк Вигли (Mark Wigley) указује, у којој павиљони добијају функцију фрагмента у склопу целине, те би стога ова амбијентална целина морала да се посматра као производ модерних времена. Вигли даље наводи да се Ђардини могу сматрати модерним не само у смислу „машине која производи вредности које се међусобно могу размењивати — у овом случају уметност” него и у смислу „машине за производњу националног идентитета”, односно прецизније „као потврде националног идентитета”.<sup>15</sup> У том смислу није се само једном писало или говорило о овим просторима за „националне ’вежбе савремености’ ” (Бојана Пејић)<sup>16</sup> као о уметничким представништвима, конзулатима или амбасадама, а о самом парку као о дипломатском амбијенту, из чега би, логично, као закључак, следило да она земља која нема свој павиљон у Ђардинама као држава не постоји. Данас је Бијенале у Венецији једна од малобројних, ако не и једина велика међународна изложба која национални идентитет и уметност тако отворено и готово неразмрсиво повезује, без обзира на већ више од деценију актуелне мултикултурне и транснационалне процесе. Примера ради, чланице Уједињене Европе нису напустиле своје павиљоне, односно принцип представљања свог националног културног суверенитета и солидности.<sup>17</sup> С друге стране, исти ти процеси, који активно учествују у фрагментисању и/или продукцији нових граница, унеколико су ’децентрализовали’ саму поставку целе манифестације — изван број новонасталих земаља су просторе за репрезентацију морале потражити ван Ђардина, у старом језгру града, у датим архитектонским (позноготичким, ренесансним, барокним) целинама и према сопственим материјалним околностима.<sup>18</sup> Током последњих неколико издања Бијенала појавила се

---

и Шведска 1912, Русија 1914, а од 1938. године југословенски уметници почињу да излажу у свом павиљону на острву Св. Хелена, тик уз Ђардине, на које се изложба шири од 1920. године. Видети у: *Ž. Košćević, Biennale u Veneciji i jugoslavenska moderna umetnost, 1895—1988, dokumenti 7—10, Zagreb 1989, 19—47, а посебно 21—26 и 31.*

Антонио Мунтадас наводи да су током стогодишње историје неки од павиљона претрпели измене на фасадама (примера ради, павиљон Немачке чак три пута, па павиљони Белгије као и Шпаније, чије је барокно прочеље замењено модернистичким) и те промене су, како Мунтадас наводи, биле увек у вези са политичким тренутком у којем су се државе ’власнице’ павиљона налазиле и увек у вези са жељом тих држава да те промене буду представљене архитектуром павиљона. Видети у: [http://www.interviewstream.com/Blog\\_Archive](http://www.interviewstream.com/Blog_Archive).zkm.de.

<sup>15</sup> Видети у: [http://www.interviewstream.com/Blog\\_Archive](http://www.interviewstream.com/Blog_Archive).zkm.de.

<sup>16</sup> В. Пејић, *Istorija kao mama umetnosti*, Reporter, br. 906, Beograd 26. VII — 2. VIII 1984, 44—49.

<sup>17</sup> Ј. Ћубрило, *Do sledećeg Bijenala*, Remont magazin, 3/4, Beograd, proleće-let 2001, 4.

<sup>18</sup> Ј. Ћубрило, *Before and After the Opening*, Umelec, vol. 6, Prag, 2003/1, 41.

тенденција позивања гостију да самостално и/или са домаћинима излажу у националним селекцијама,<sup>19</sup> што само говори о тенденцији Бијенала да се 'адаптира' на мулти-култи ситуацију, односно намерама мулти-култи наратива у правцу асимиловања Бијенала. Бијенале је до последње деценије 20. века био производ различитих доминантних, хомогенизујућих, универсализујућих политика представљања. Глобализација, која је покренула контрадикторне процесе дифузије различитости, али и њихове хомогенизације, рефлектовала се и на само Бијенале реартикулисањем хегемоније, процесима ресемантизације различитости. Другим речима, како је моћ данас окренута контролисању различитости, а не њиховом конфронтирању, тако и Бијенале, окупљајући уметнике који глобално излажу, а који су пореклом и пребивалиштем одасвуд, одражава квантитативну интернационализацију и позицију централизоване интернационалне циркулације концепата, куратора, уметника, галериста, уметничких дела. Заправо, Бијенале, као и свака велика међународна изложба, актуелизује и увек изнова проблематизује однос који Герардо Москера (Gerardo Mosquera) назива асиметријом између „*curating cultures*” и „*curated cultures*”.<sup>20</sup> Једина разлика је што је ова асиметрија на Бијеналу у Венецији, захваљујући његовој специфичној концепцији, транспарентнија.

Инсталације као што су *On Translation: I Giardini* Антонија Мунтадаса, те *Covered Word, Wall Enclosing a Space* и *Loudspeakers* Сантијага Сијере, као и перформанс *I'll Be Your Angel* Тање Остојић на директан начин провоцирају концепт, структуру и идеологију венецијанског Бијенала.

Мунтадасов *On Translation: I Giardini* и у доброј мери Сијерин *Loudspeakers* установљавају дистанцу у односу на питања репрезентације и питања националног идентитета, као и у односу на само венецијанско Бијенале, које разматрају као систем симбола који се темељи истовремено на хомогености и различитости и који настоји да сталном употребом ових симбола цео систем учини друштвено реалним и наизглед природним. Оба рада изведена су у тзв. 'документарном стилу', веома актуелном већ више од деценију. Ова врста рада подразумева да уметник/ца у цео процес продукције рада улази да би реализовао/ла својеврсни допринос испитивању реалности и савремених феномена. Такав рад усмерен је ка разумевању и стицању нових знања о контекстима који производе савремености и савременим појавама које производе контексте, а на основу прикупљања и разматрања конкретне документарне грађе. Дакле, уметност 'документарног стила' не објашњава себе таутолошки, него сасвим експлицитно себе интегрише у друштвену стварност, функцио-нишући истовремено као 'последница' али и као генератор стварности.

Антонио Мунтадас од 1995. године ради у различитим земљама и на различитим пројектима конципираним на идеји 'превођења', али, како сам уметник каже, не у дословном, него у културалном смислу — јер је свет у којем

<sup>19</sup> Примера ради, Џозеф Кошут (Joseph Kosuth) у мађарском павиљону 1993. године или Олег Кулик у павиљону Србије и Црне Горе 2001. године.

<sup>20</sup> Видети: Ј. Чубрило, *нав. дело*, 43.

живимо потпуно преведен свет, у којем је већ све „филтрирано неким друштвеним, политичким, културалним и економским фактором ... или од стране медија, и наравно, контекста и историје.”<sup>21</sup> Рад *On Translation: I Giardini* је производ истраживања историје чувеног венецијанског парка и његове трансформације у раскошну сценографију велике међународне уметничке изложбе, а у вези са социополитичким условима и ефектима ове историје.

„Минималиста са осећајем кривице”, како каже за себе,<sup>22</sup> Сантијаго Сијера је, пак, уметник, који је генерално познат по акцијама у којима људе (посетиоце или оне који су ангажовани за ту прилику) убеђује да поступају једни са другима као са робом. Отуда, важан сегмент у *Loudspeakers* је навођење тачних цена свих услуга које Бијенале обезбеђује посетиоцима, затим износа хонорара уметничког директора и његовог тима, али и хонорара и услова под којима су ангажовани асистенти, техничка служба, помоћно особље. На овај начин, Сијера примењује моделе и ефекте одређених друштвених односа у контексту уметности, чиме јој одузима ауру некаквог посебног догађаја који се одвија независно и изван друштвене праксе. У својим акцијама директно рефлектује економске односе моћи, често све до граница бола, а иза (провокативне) неутралности назива акција/интервенција/радова показује се трауматично реално.<sup>23</sup> *Loudspeakers* као и Сијерина интервенција на/у шпанском павиљону 2003. године провоцирају друштвене, политичке, економске и културалне аспекте институционалних оквира националне селекције и међународне централне изложбе венецијанског Бијенала,<sup>24</sup> те ’природност’ ових аспеката, њихову неприкосновену ’лакоћу постојања’, спремност да се задати оквири безрезервно прихвате, као и ту, готово неодољиву моћ подразумевања.

Перформанс *I'll Be Your Angel* Тање Остојић такође се фокусира на питања перцепције видљивих наспрам невидљивих аспеката друштвених односа, а пре свега, на Бијенале, места које симболизује свет велике уметности, као једне дискурзивне стратегије у продукцији и репродукцији полних и родних разлика и њихових комплексних конфигурација са другим облицима моћи. Изведен током службеног и званичног отварања Бијенала 2001, представља добар пример проблематизовања сваког аспекта венецијанског *noblesse oblige*: од мистификације уметничког рада, реализованог само за очи уметничког директора манифестације, преко провокативне *escort* аналогije за однос између (географски, културно, родно маргинализованог) уметника/це и (централно позиционираног) куратора/ке, па до гламурозне Лакроаове костимографије за гламурозну Бардини/Венеција сценографију.<sup>25</sup> Венецијанско Бијенале као догађај послужило је заправо као спектакуларна сценографија за одвијање јед-

<sup>21</sup> Видети у: <http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone6-9-05.asp>.

<sup>22</sup> Наведено према: Н. Wagner, *Santiago Sierra*, у каталогу 51. International art Exhibition, La Biennale di Venezia, Always a Little Further, Marsilio 2006, 244.

<sup>23</sup> Детаљније о његовим радовима може се видети на веома прегледном и педантно урађеном сајту са прецизно наведеним подацима: <http://www.santiago-sierra.com>.

<sup>24</sup> Централна изложба венецијанског Бијенала тек од 1972. године постаје тематска.

<sup>25</sup> J. Čubrilo, *Do sledećeg Bijenala*, 4—5; J. Čubrilo, *Biću vaš andeo*, Tanja Ostojić, Globalcity 1, Novi Sad, decembar 2001, 78—80.

ног другог догађаја који је иницирала сама уметница и чија је намера, према њеним речима, била да од уметничког директора направи „живи, интерактивни рад”.<sup>26</sup> Намера уметнице и догађај који је иницирала отворили су многе могућности за остале неочекиване догађаје који се нису могли контролисати, и који су могли да дестабилизују позиције куратора/Господара. Перформанс је по својој природи интригантна форма/медиа уметничког изражавања јер функционише, како Кристина Стајлс (Kristine Stiles) каже, у међупростору између презентације и репрезентације, између стварног живота и фикције, кроз неразривни однос између приватног, биографског искуства и јавних, друштвених пракси у производњи уметности.<sup>27</sup> У том смислу, перформанс има потенцијал да указује на процесе који су оперативни у формирању и обликовању друштва, што значи да тело, које се у перформансима показује као експлицитни друштвени и политички *interface*,<sup>28</sup> заправо има потенцијал за саопштавање друштвене и културне критике. У случају перформанса Тање Остојић, питања успеха и гламура стављена су у исту равн са питањима културне и друштвене моћи, како је Сузана Милевска указала.<sup>29</sup> Двосмисленост назива и ’садржаја’ перформанса, у себи садржи фундаменталну тензију, познату у историји уметности, а коју је у тематизовању акта формулисао Кенет Кларк (Kenneth Clark) 1956. године, постављањем опозиције између тела које је *naked* и тела које је *nude*. Ово је тензија која се у наративу традиционалне историје уметности интерпретирала као тензија између вулгарног и пристојног, природе и културе, односно нерегулисаног, неструктурисаног, узнемирујућег, опасног, опсценог, с једне, и регулисаног, високо формализованог, дисциплинованог конвенцијама и протоколима уметности, с друге стране.<sup>30</sup> Дакле, провокативност перформанса Тање Остојић није у експлицитној аналогiji ескорт услуге, која је разљутила феминисткиње чија се писана или неписана критика углавном може свести на чињеницу да је уметница своје тело разоткрила и изложила јавности као објекат нечије (кураторове, или генерално мушке) жеље. Провокативност лежи у чињеници да је овом акцијом Остојић *изводила/извела* критичко мишљење о писаним нормама и неписаним правилима и обичајима који уређују структуру уметничких институција, те о моћи које ове институције поседују и о *sine qua non* услову функционисања моћи који се темељи на (скривеној) опсценој еротизацији и фантазматским одговорима. За разлику од једноставности критичког изношења истине о структурама моћи институција уметности, на какво смо наишли у већ наведеним примерима,

<sup>26</sup> Видети у: Т. Остојић, *Dnevnik iz Venecije Venice Diary*, 49.

<sup>27</sup> К. Stiles, *Performance*, у: P. S. Nelson, R. J. Shiff (eds); *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago & London 2003, 76.

<sup>28</sup> Ова теза се темељи на идејама Мишела Фукоа о телу које у модерно доба постаје изразити политички објекат, кључно место за показивање и регулацију моћи. М. Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. 1, An Introduction, Penguin Books, London 1990.

<sup>29</sup> S. Milevska, *Pogled na голу istinu*, у: Т. Остојић, *Dnevnik iz Venecije Venice Diary*, 56.

<sup>30</sup> К. Clark, *The Nude*, 1956, а Линда Нид (Linda Nead) је врло подстицајно интерпретирала текст Кларкове књиге. Видети у: L. Nead, *The female Nude, Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London 1992, 12–33.

Тања Остојић се држи стратегије, коју Гржинић описује као жижековска претерана идентификација са структурама моћи.<sup>31</sup> Претерана идентификација подразумева производњу фантазматског сценарија идентичног ономе на којем структура моћи почива а тим понављањем се на радикалан начин преиспитује оно „урођено” прихватање, пристајање, покораване структурама моћи.

## КАСЕЛ

1955. године у Немачкој, у Каселу, градићу који је до краја Другог светског рата производио оружје,<sup>32</sup> захваљујући напорима сликара и професора Арнолда Бодеа (Arnold Bode), покренута је нова интернационална изложба под називом Документа (documenta), прво замишљена да се одржава квадријенално, да би се од 1972. године ритам одржавања усталио на пет година.<sup>33</sup> Структура Документа је посве различита од структуре Бијенала у Венецији или оног у Сао Паолу, а њени утицаји ће се унеколико осетити у структури и концепцијама међународних уметничких изложби које ће током последње деценије 20. века бити покретане. То је изложба која напушта концепт националних селекција и инсистира на интернационалном избору индивидуалних уметника који имају своју неспорну (или скоро неспорну) позицију на савременој светској уметничкој сцени. Прва три издања ове манифестације имала су историјски и документарно-реконструктивни приступ. Документа 1 била су концентрисана на предратни европски модернизам са иницијалном намером успостављања нацизмом покиданих веза са 'дегенеративном уметношћу' као и успостављања нових контаката са европским земљама путем сегмента изложбе који је представио младу немачку уметност. У том смислу, Документа 1 била су први послератни форум на којем су се немачки и европски уметници сусрели. Следећа Документа биће запамћена као изложба која се бавила уметношћу након 1945. где је та година узета не само као јасна политичка цезура него је требало да, на основу селекције предратних и послератних уметничких дела, послужи и као критеријум за разматрање савремене уметности. Историчар уметности и идејни творац прва три издања Документа, Вернер Хафтман (Werner Haftmann) разматрао је овај критеријум у оквирима идеје „апстракције као језика света”, први пут објављене 1954. године у његовој књизи *Сликарсство 20. века*. У оквиру Документа 2, 1959. године, једну шестину изложених радова чинила су дела апстрактног експресионизма, која су у Касел стигла за-

<sup>31</sup> M. Gržinić, *Ostojić's I'll Be Your Angel, autentični sotonski čin*, у: Т. Ostojić, *Dnevnik iz Venecije Venice Diary*, 70.

<sup>32</sup> Податак наведен према: В. Taylor, *Art Today*, Laurence King Publishing, London 2005, 204.

<sup>33</sup> *documenta 1* отворена су као пратећи програм *Bundesgartenschau* (Немачке федералне изложбе хортикултуре), да би, након великог успеха прве изложбе, већ од следећег издања *documenta* постала институција за себе. Детаљније о историјату видети на: [http://www.documenta12.de/english/geschichte\\_a.html](http://www.documenta12.de/english/geschichte_a.html) или у: М. Glasmeier, К. Stengel, *50 Jahre / Years Documenta 1955—2005: Book 1, Archive in Motion Book 2: Diskrete Energien Discreet Energies*, Kassel 2005.

хваљујући Музеју модерне уметности из Њујорка, а чији је избор извршио Портер Мек Креј (Porter McCray), кустос њујоршког Музеја модерне уметности (МоМА), задужен за Интернационални програм овог музеја, јер се сматрало да немачки селектори не би направили адекватан избор. Овај чин трансатлантске 'подршке' једној младој европској уметничкој манифестацији сведочи не толико о њеном интернационалном карактеру, колико је то препознавање њеног потенцијала да се развије у престижну европску/светску уметничку манифестацију а коју је, у условима формулисања хладноратовске политике, свакако требало подржати и искористити. Чињеница да је МоМА управо ову манифестацију, уз Бијенале у Венецији и остале велике европске центре, уврстила у промотивну кампању америчке уметности (а преко уметности и промоцију своје културе и начина живота), говори у прилог томе да су Документа перципирана као важно културно и политичко чвориште. Следећа Документа отварају се под мотом „Уметност је оно што значајни уметници раде”, чиме је Хафтман оправдао своју хипотезу о преимућству предратног модернизма и по последњи пут изложбу концентрисао на представљање уметности старије генерације уметника и оних њихових радова који документују изузетну улогу ових уметника у савременој уметности. Дакле, са овим издањем изложба јасно постаје манифестација која ће пре свега заступати принцип појединих (великих) имена старије или млађе генерације уметника, односно која ће инсистирати на слободи и независности уметности која се стога не може више посматрати или бити конструисана у правцу стилова или школа, него као она која настаје из индивидуалних креативних напора изузетних уметника. 1968. година ће донети Документа на којима ће се догодити коначни генерацијски обрачун и изложба ће се окренути савременој сцени без ретроспективних погледа. Документа 5 ће представљати важну цезуру у дотадашњој историји ове манифестације по томе што ће одсада бити именован уметнички директор<sup>34</sup> који ће свој избор уметника и дела темељити пре свега на тематском оквиру и у том смислу ће онај принцип избора уметника и радова према њиховом потенцијалном индивидуалном или иновативном квалитету бити у другом плану, али не сасвим напуштен. Свеобухватан концепт и веома широко поимање појма уметности резултовало је изложбом која је представила најразличитије уметничке позиције и тенденције од сликарства (највише је био заступљен европски и амерички фотореализам), скулптуре, преко паралелних домена визуелне продукције (нпр. адвертајзинг, политичка иконографија, религиозно-етнолошке представе, научна фантастика), до инсталација, перформанса и акционе уметности, укључујући интровертне, херметичне савремене уметничке позиције. Оно по чему су ова Документа остала запамћена је и *Биро организације за директну демократију њуштем њлебисциџа* Јозефа Бојса (Joseph Beuys), отвореног у згради Музеја Фридрицијанум

<sup>34</sup> Харалд Земан, који је до 1969. године био на челу *Kunsthalle* у Берну и freelance кустос, био је именован за 'главног секретара' *documenta 5*, дакле на позицију која је подразумевала независност али и пуну одговорност.

(Museum Fridericianum) у којем је током 100 дана Бојс водио дебате са посетиоцима, указујући да уметност може бити укорењена у јавном животу, изван било каквих естетских категорија. Дакле, од Документа 5 па све до деветог издања ове манифестације основни принцип који ће обликовати карактер сваке од ових изложби приређених 1977 (уметнички директор Манфред Шнекенбургер (Manfred Schneckenburger)),<sup>35</sup> 1982 (уметнички директор Руди Фукс (Rudi Fuchs)),<sup>36</sup> и 1987 (уметнички директор М. Шнекенбургер) биће њихова утемељеност у теоријским концептима и тематским оквирима. Јан Хут (Jan Hoet) је, као уметнички директор Документа 9, унеколико напустио овај принцип, па се определио за изложбу која се темељила „искључиво на уметнику и његовом раду”. Овај став је произлазио из Хутовог уверења да је суштински задатак савремене уметности да пружи право субјективно искуство са намером да се супротстави реалности која све више клизи ка виртуелном домену.<sup>37</sup> Последња два издања ове манифестације су се одређеније окренула концепту разматрања и приказивања уметничке продукције која је свесна и инкорпорира своје политичко окружење у најширем смислу те речи. Могло би се рећи да и сам избор и именовање уметничких директора: за Документа 10 то је била Катрин Давид (Catherine David), прва жена у дотадашњем мушком свету уметничких директора ове манифестације, и за Документа 11, Оквиу Енвезора (Okwui Enwezor), Нигеријца по рођењу, у том тренутку кустоса колекције савремене уметности на *Art Institute of Chicago*, дакле првог не-Европљанина по рођењу, боравку и/или раду, указују да манифестација добија политички

<sup>35</sup> Изложба *documenta 6* је запамћена по радовима Била Вајоле (Bill Viola) *He Weeps for You* (1976), великим скулптурама у јавном простору као што су скулптура Ричарда Сепа (Richard Serra) *Terminal* (1977) или Волтера де Марије (Walter de Maria) *Vertical Earth Kilometre* (1977), а посебно по Бојсовој инсталацији *Honey pump at the work place* изведеној на степеништу ротонде која је као систем требало да метафорички симболизује карактер савремене уметности као органске целине која има потенцијал да формира самостални ентитет/друштво. Оно по чему се *documenta 6* још памте јесте званично представљање уметности Источне Немачке. Такође, *documenta 6* су се 'пробила' и на телевизију: из недеље у недељу видео-радови из библиотеке емитовани су на државној телевизији.

<sup>36</sup> Руди Фукс (Rudi Fuchs) се такође држао принципа истицања уметникове индивидуалне природе, тражио везе између уметника, препознавао њихово место у културној традицији. У том смислу, Фукс је објединио уметнике различитих генерација који су, по његовом суду, били актери светске савремене сцене, и није их груписао према принципима сличности у стилу/начину рада или географској припадности, него је следио принцип индивидуалних дијалога са намером да се паралеле или супротности учине видљивима. Надалеко најпознатији рад који је икада на овој манифестацији био представљен изведен је управо за ово издање *documenta*, а то је рад *7000 Oak Trees* Јозефа Бојса, рад који и данас 'живи' у Каселу. Реч је о амбијенталном раду који је настајао кроз време: Бојс је прво поставио 7000 базалтних стела и посадио прво храстово дрво. Следећих пет година, до почетка *documenta 8*, преосталих 6999 стабала је засађено, од тога последње је 1987. године засадила, тада већ уметникова удовица, Ева Вурмбахер-Бојс (Eva Wurm-bacher-Beuys).

<sup>37</sup> Наведено према: [http://www.documenta12.de/english/geschichte\\_a.html](http://www.documenta12.de/english/geschichte_a.html). *documenta 9* су била организована у великом броју изложбених простора, што је била новина у односу на претходне изложбе, а изузетак је био и пратећи програм који је обухватао цез концерте, бокс меч и бејзбол утакмице, те је овај специфичан *mix* уметности, живота, масовне забаве вероватно допринео великој популарности *documenta 9* (забележено је преко пола милиона посетилаца, највише у историји *documenta*).

коректан оквир. Централни мотив Документе 10 био је „освртање у будућност” („looking back to the future”), односно, како је сама Катрин Давид прецизирала, „ретроперспектива”.<sup>38</sup> Другим речима, изложба је требало да буде један критички преглед претходних педесет година, тј. да се осврне на успостављање веза између прошлости/традиције, актуелног момента и евентуалног погледа у будућност, а све то у контексту хронологије догађаја који су били кључни првенствено за политичке, економске и културне околности земаља првог света. Следеће издање ове манифестације се концепцијски онолико померило у односу на претходну изложбу колико су се променили односи моћи на светској сцени, условљени променљивом структуром капитала, како је то Гржинић експлицирала.<sup>39</sup> Изложба је настала као производ рада тима од седам куратора,<sup>40</sup> са Енвезором на челу и са идејом да представи уметничке пројекте који говоре о миграцији, идентитету и променама, „атериторијалности (као) главном поретку данашњих неизвесности, нестабилности и несигурности”:<sup>41</sup> о спорним границама, угроженим или исељеним заједницама, угњетаваним или занемареним регијама, новим путевима знања и политичке свести. У пракси, Документа 11 је била изложба која је за неке њене критичаре била превише политички коректна културално и географски специфична селекција са упадљивом заступљеношћу уметника из Африке, затим уметника из мањих европских земаља (Грчка, Швајцарска), из Источне Европе, Азије, постављена у мање-више конвенционалним просторима, са огромним интелектуалним амбицијама које су се манифестовале кроз пратећи програм који је било тешко испратити.<sup>42</sup>

Зашто смо оволико времена посветили историјату ове манифестације? Дакле, Документа, баш као и Бијенале у Венецији, поред тога што је узорни модел, представља манифестацију која одређује светска или, прецизније, глобална кретања на пољу уметности и културе. Као што је Бијенале у Венецији током доброг дела своје историје заузимало позицију оног крајњег меритума актуелних уметничких тенденција, промовисало нове тенденције, историзовало, тако и Документа, као жанровска изложба, сваки пут успостављају нову културну парадигму. Баш као и Бијенале у Венецији, Документа у Каселу је

<sup>38</sup> Наведено према: [http://www.documenta12.de/english/geschichte\\_a.html](http://www.documenta12.de/english/geschichte_a.html).

<sup>39</sup> Видети у: М. Gržinić, *Tehnologije prenosa: biotehnologija i paradigma kulture*, у: *Estetika kibernsvijeta i učinci derealizacije*, Multimediјalni institut, Zagreb, Košnica, Sarajevo 2005, 126.

<sup>40</sup> Тај тим су чинили следећи куратори: Карлос Басуалдо (Carlos Basualdo), Уте Мета Бауер (Ute Meta Bauer), Сузана Гец (Susanne Ghez), Сарат Махарџ (Sarat Maharaj), Марк Неш (Mark Nash) и Октавио Заја (Octavio Zaya).

<sup>41</sup> О. Enwezor, *The Black Box*, у: *documenta 11*. Platform 5: Exhibition, Ostfildern: Cantz Verlag, 2002, 45. Енвезор (Enwezor) појам 'атериторијалност' преузима, како сам наводи, у свом уводном тексту, од италијанског филозофа Ђорџа Агамбена (Giorgo Agamben).

<sup>42</sup> Ово се посебно односи на идеју коју је Енвезор имао у вези са изложбом а по којој изложба не треба да представља затворену целину него једну (уједно и последњу) од пет „дискурзивних платформи” које су се sukcesивно организовале на различитим странама света: предавања *Democracy Unrealized*, у Бечу марта—априла 2001, конференција *Truth and reconciliation* у Њу Делхију током маја 2001, *Creolite and Creolization* на Санта Лусији, у јануару 2002. и филозофски форум *The City* у Лагосу, Нигерија, у марту 2002.

манifestација која се „враћа непрестано концептуализацији оси између тржишта, уметности и капитала” (Гржинић).<sup>43</sup> Једина разлика је у томе што се венецијански ауторитет ствара и поништава сопственом хетерогеном структуром и фреквентнијем ритму одржавања, док се каселски дефинише и одржава на темељима неприкосновене моћи коначне верификације промене позиције уметника од његовог деловања у оквирима локалне националне културе ка његовој партиципацији у великом свету интернационалне/глобалне уметничке сцене и њеног галеријско-музејског система репрезентације.

### САО ПАОЛО, СИДНЕЈ, ИСТАНБУЛ, ЕВРОПА/МАНИФЕСТА...

Непосредно након Другог светског рата, Сао Паоло уписује се у мапу интернационалних уметничких догађања. 20. октобра 1951. године отвара се Прво бијенале у Сао Паолу на којем су у једном простору излагали уметници из 23 земље<sup>44</sup> са очигледно преузетим структуралним моделом Бијенала у Венецији, али и са том разликом да земље које учествују немају своју зграду — павиљон, у којем би излагали њихови уметници. Такође, списак земаља-учесница је различит — пре свега заступљени су уметници из земаља Латинске Америке, које на венецијанском Бијеналу, са изузетком Бразила, Венецуеле и Уругваја, немају своје павиљоне него обједињене под називом *ILLA*<sup>45</sup> излажу ван Бардина. Само Бијенале је настало као последица отпора хегемонији пре свега англоамеричке, али и западноевропске културе, тако да већ на Другом бијеналу 1953. године главну награду Бијенала добија Петар Лубарда, што се може сагледавати и као политичка одлука, јер сам разлог да Југославија има свог представника на Бијеналу била је, према овим интерпретацијама, дубоко мотивисана политичком идентификацијом Бразила и његове позиције у односу на САД са позицијом Југославије у односу на СССР и Источни блок генерално.<sup>46</sup> Данас је Бијенале у Сао Паолу престижна међународна уметничка манифестација која представља уметнике из око 150 земаља, обухватајући и оне из европских земаља чије су се границе дефинисале током 90-их година 20. века.

1973. локална сиднејска уметничка манифестација под називом *Transfield Art Prize*, покренута почетком шездесетих година 20. века, захваљујући ентузијазму Франка Белђорно-Нетиса (Franco Belgiorno-Nettis), инжењера који је радио за компанију *Transfield*, прераста у међународну бијеналну изложбу. Ф. Белђорно-Нетис, захваљујући конструкторским пословима компаније *Trans-*

<sup>43</sup> Видети у: М. Gržinić, *Tehnologije prenosa: biotehnologija i paradigma kulture*, 125.

<sup>44</sup> <http://bienalsaopaulo.globo.com/english/artes>.

<sup>45</sup> Instituto Italo-Latino Americano обухвата следеће земље: Боливију, Чиле, Колумбију, Костарику, Кубу, Ел Салвадор, Гватемалу, Хаити, Панаму, Парагвај, Перу, Доминиканску републику.

<sup>46</sup> Захвална сам проф. Ирени Суботић, која ми је у разговору, вођеном током марта 2006. године, указала на овакве интерпретације утемељене пре свега на разматрању политичких околности краја четрдесетих и почетка педесетих година XX века.

*field*, за коју је радио, али и сопственим склоностима, постаје редовни посетилац Бијенала у Венецији. Заведен „интернационалном екстраваганцијом” ове манифестације, Белђорно-Нетис се запитао како да прекине изолацију у којој се Аустралија, на (другом) крају света, током педесетих и шездесетих година прошлог века налазила. Дакле, из потребе да се „сруши тиранија дистанце”, да се успостави чврста веза са остатком света и да се Аустралији пружи прилика да види шта се на светској сцени одвија, престижна локална манифестација прераста у интернационалну, до 1982. одржавану тријенално, а онда бијенално.<sup>47</sup> Прво издање је имало више регионалан карактер и излагали су уметници из јужноазијских земаља, понајвише из Јапана, са Тајланда и Филипина. Већ 1976. године учињени су напори приближавања Америци и Европи тако да листа имена излагача обухвата Јозефа Бојса, Марка ди Сувера (Mark di Suvero), Јана Дибетса (Jan Dibbets), Роберта Смитсона (Robert Smithson), Ђузепеа Пенонеа (Giuseppe Penone), да би 1979. концепт и тема изложбе били у вези са представљањем савремене европске уметничке сцене која до тада није била позната/виђена у Аустралији. Тако списак имена постаје веома импресиван, обухватајући радове уметника као примера ради Марина Абрамовић&Улај (Ulay), Бојс, Кристијан Болтански (Christian Boltanski), Марсел Бродерс (Marcel Broodthaers), Данијел Бирен (Daniel Buren), Виктор Бургин (Victor Burgin), Хане Дарбовен (Hanne Darboven), Дибетс, Брацо Димитријевић, Вали Експорт (Vali Export), Дејвид Хокни (David Hockney), Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor), Роналд Б. Китај (Ronald B. Kitaj), Урс Лути (Urs Luthi), Марио Мерц (Mario Merz), Анет Месаже (Annette Messager), А. Р. Пенк (A. R. Penck), Панамаренко (Panamarenko), Арнулф Рајнер (Arnulf Reiner), Клаус Ринке (Klaus Rinke), Улрике Розенбах (Ulrike Rosenbach), Данијел Споери (Daniel Spoerri), Антони Тапиес (Antoni Tàpies), Зоран Мушић, Бен Вотије (Ben Vautier). Такође, од ове, 1979. године, успоставља се пракса именовања уметничких директора који нису из редова локалних историчара уметности, куратора, или критичара, мада, током година које су долазиле, ова пракса неће постати правило којег би се организатори слепо придржавали. Дакле, ова изложба је, попут Документа, имала потпуно анационални карактер, и темељила се на концепту интерконтиненталног повезивања и представљања актуелних токова у уметности. Њена специфичност произлази из жеље да се јужној земљиној хемисфери благовремено пренесу/представе сасвим актуелна америчко-европска искуства високе уметности, увезана и експлицирана путем концепта и/или теме сваког издања Бијенала. Сиднејско Бијенале спада без сумње у ред манифестација са утицајним ауторитетом. Иако у овом делу света постоје манифестације као што су *Australian Perspecta*, Бијенале у Аделаиди, Тријенале пацифичке Азије, и онедавно Бијенале у Мелбурну (које по структури националних-анационалних репрезентација понавља венецијански

<sup>47</sup> Цитати су наведени из извештаја Франка Белђорно-Нетиса (Franco Belgiorno-Nettis). Искрпни извештаји уметничких директора Бијенала у Сиднеју доступни су на: <http://www.biennaleof-sidney.com.au/history/1973foundinggovernorsreport.pdf>.

модел) и Сингапуру, Бијенале у Сиднеју има статус једне од стожерних међународних манифестација, са утицајем који одавно надалеко превазилази оквире регионалног значаја, као и оквире дидактичког деловања на развој савремене аустралијске уметничке сцене.

1987. истанбулска Фондација за културу и уметност, задужена за организовање догађања из области класичне и џез музике, те филмских и позоришних манифестација, покреће интернационалну уметничку изложбу бијеналног ритма са идејом да ово уметничко окупљање постане платформа сусретања и размене између различитих култура.<sup>48</sup> Врло брзо се ово Бијенале нашло на мапи важних места уметничког окупљања и сусретања. За разлику од изложби у Венецији, Каселу, Сиднеју, Сао Паолу, Бијенале у Истанбулу спада у ред млађих уметничких манифестација, покренутих углавном током последње деценије 20. века, а које се, гледано из позиције еуроцентричног погледа, организују на географским маргинама (такви су, примера ради, Бијенала у Јоханесбургу, Квангџуу, Тирани, Цетињу, Хавани, Сингапуру...). И ова изложба се може разматрати као једна од последица процеса глобализације, тенденције упознавања и истицања разлика ради хомогенизовања хетерогености. Дакле, Бијенале у Истанбулу је један од најстаријих пунктова нове тенденције производње великог броја међународних арт окупљања којима се покрећу поновна разматрања географије уметности и културног туризма.<sup>49</sup> Као и свака манифестација овог типа, и Бијенале у Истанбулу је имало свој судбоносни моменат од којег ова изложба постаје важно место излагања и сусретања. 1995. за уметничког директора је именован Рене Блок (René Block). У складу са одлуком организатора да се, уместо селекторском моделу, приклоне савременим приступима у кураторским праксама, Рене Блок је именован на новостворену позицију уметничког директора. Блок је преузео потпуну контролу над избором уметника као и одговорност да се, путем критичког дијалога између изложених уметничких радова, изложба усмери ка формулисању сопственог става. Уметници који су били позвани на ово Бијенале произвели су радове у вези са концептом изложбе *Orientation, The Vision of Art in a Paradoxical World*. Осим тога, у оквиру овог издања Бијенала била је организована панел дискусија, форма која је данас постала готово незаобилазан пратећи програм манифестација овог типа.

Истанбулско Бијенале је познато по употреби живописних и моћних историјских простора као изложбених места, примера ради Музеј Хагија Ирене, Аја Софија, Јеребатан цистерна, или вртови палате Топкапи. Овај савршени 'брак' богате историје и ужурбане, комплексне, разнолике, несагледиве

<sup>48</sup> Више о историјату Бијенала у Истанбулу видети на: <http://www.iskv.org/bienial/english/arsiv.asp?ms=3>.

<sup>49</sup> Под овим називом *International Biennials: Re-considering the Geography of Art or Cultural Tourism?* током трајања 6. бијенала 1999. године одржана је панел дискусија (једна од четири) на којој су панелисти разматрали бијеналне манифестације које се одржавају на маргиналним тачкама мапе савременог уметничког тржишта.

савремености свакако је доприносио атрактивности овог Бијенала, рачунао на егзотичан укус историјске мешавине великих култура и чинио спону уметност—туризам—трговина необично јаком и нераскидивом. Ако је венецијанска употреба историје у потпуности заоденута савременим гламуром, лишена носталгичног кича, онда је истанбулска употреба савремене уметности својеврсни калеидоскоп у којем се измешани фрагменти прошлости и садашњости сваки пут на нов начин повезују производећи крхку, нестабилну, носталгијом обојену слику. Иза овог заводљивог оријенталног плеса разазнаје се намера центрирања маргинализоване позиције, интегрисања и асимиловања једног локалног уметничког система у глобални уметнички систем. Ова, мора се признати, веома вешта стратегија освајања позиција у породици великих међународних изложби, напуштена је у деветом издању овог Бијенала, једноставно насловљеном *Истанбул*. Уметнички директори Чарлс Еше (Charles Esche) и Васиф Кортун (Vasif Kortun)<sup>50</sup> одлучили су да тема 9. Бијенала реферише на свакодневни живот савременог Истанбула, на његову урбану и економску реалност, на град као живљену реалност. Истанбул спада у ред највећих европских градова, на самој граници Европе и Азије, два културно, економски и историјски различита простора, чије су разлике колико несводљиве, толико и прожимајуће. Данас се овај град налази у перманентном процесу трансформисања и у тој чињеници су уметнички директори препознали потенцијал колико за аутентичнији приступ изложби овог типа, толико и за деконструкцију својеврсног истанбулског 'есенцијализма'. У том смислу, уметници који су били позвани да учествују, били су подељени на оне који су између месец и шест месеци живели и радили у Истанбулу, те су у том резиденцијално-едукативном оквиру извели радове који су били рефлексije на овај град. Друга група уметника је радила у својим срединама, које су географски у блиском окружењу и/или које су на овај или онај начин у историји биле или нису биле у вези са овим градом. Дакле, овај 'не-истанбулски' сегмент је реферисао на искуства која произлазе из других урбаних средина, и која представљају део интернационалне имагинације, и провоцирају да се о једном граду размишља кроз репрезентације других. Концепција овог Бијенала, доследно и адекватно спроведена, прекинула је са праксом излагања радова у историјским и/или туристичким просторима у оквиру једне апстрактне и универзалне теме која није била у директној вези са градом. Дакле, 9. истанбулско бијенале раскида са праксом (артифицијелног) уметања једног контекста у други, сасвим диспаратни, праксом која је била резултат пре свега размишљања о економским дOMETИМА и ефектима манифестације. Ешеова и Кортунова концепција и њена реализација нам отварају могућност да о 9. истанбулском бијеналу размишљамо као о чину деконструкције и то не само

<sup>50</sup> Кортун је био директор 3. Интернационалног истанбулског бијенала 1992, које је одржано на тему *Production of Cultural Difference*, што је била кишобран-тема под којом су појединачне земље (sic) имале своје изложбе утемељене на концепту продукције културних разлика или на интерпретацији овог концепта.

институције Бијенала у Истанбулу, него и овог модела изложби, генерално. Стога и није необично што су се у интервјуима Ешеови и Кортунуви одговори на питања везана за концепцију Бијенала неминовно дотицали овог напуштања историје у име потенцијала актуелног, садашњег, односно препознавања и разматрања трауматичних тачака савремености.<sup>51</sup>

1996. године покренуто је европско бијенале савремене уметности под називом Манифеста. Ову манифестацију је иницирала и подржала Интернационална фондација Манифеста (International Foundation Manifesta — IFM), а замишљена је да се као догађај савремене европске уметности одвија сваке друге године у другом европском граду. До сада је Манифеста била организована у: Ротердаму (1996), Луксембургу (1998), Љубљани (2000), Франкфурту (2002) и у Сан Себастијану (2004). Ове, 2006. године, требало је да буде одржана у Никозији, али је због политичких разлога изложба отказана. Савет ИФМ-а на крају сваке одржане изложбе именује нови кураторски тим који треба да реализује следеће издање Манифесте и који чине куратори из различитих европских средина. Од њих се очекује да кроз уметничку продукцију истражују услове културне продукције у различитим, комплексним, провокативним градовима и регионима, као и да у тим срединама локалне уметнике и интелектуалце умреже у европски уметнички дискурс. Према саопштењу које је издато у вези са покретањем Манифесте, циљ ове манифестације је да отвори нове путеве и створи нова средства комуникације у пољу визуелних уметности. У том смислу се говори да Манифеста има потенцијал да продума уметнички естаблишмент из летаргије у којој се, по мишљењу покретача манифестације, уметност почетком деведесетих нашла и да покаже оне тенденције у уметности које одражавају нови менталитет. Један од начина на који Манифеста то треба да реализује је покретање дијалога између европских уметника, организатора изложби, критичара и других професионалаца из домена савремене уметности. Сама манифестација треба да, према замисли својих покретача, буде платформа која ће промовисати алтернативне токове у визуелним уметностима, указивати на културалне различитости Европе, представљати радове (нај)провокативнијих а још увек недовољно познатих европских уметника, што другим речима значи младе уметнике који су на маргинама европских доминантних уметничких токова, затим младе уметнике из маргиналних европских култура, као и оне из транзиционих култура бивше Источне Европе. На самом крају саопштења се истиче да ће пажљиво одабрани тим куратора селектовати уметнике који (егзистирају и) раде у потпуној незави-

---

<sup>51</sup> На сајту Бијенала у Истанбулу могу се наћи интервјуи које су Еше (Charles Esche) и Кортун (Vasif Kortun) давали за часописе *Frieze*, *Flash Art*, *Finnish Art Review* и *Прелом*, и у којима се, готово неодвојиво од разматрања и експликације концепције, говори и о разлозима напуштања носталгичарско-туристичког аспекта изложбе симболизованог коришћењем историјских простора као изложбених за потребе Бијенала. О томе више видети на: <http://www.iskv.org/biennial/english/arsiv.asp?ms=3>.

сности од уобичајених комерцијалних, политичких и националних ограничења.<sup>52</sup>

Дакле, концепт Манифесте у основи подразумева перманентно преиспитивање како савремених европских уметничких пракси, тако и контекста европских градова и/или региона у којима се манифестација организује. Сама манифестација је специфична и доста различита у односу на најстарије европске међународне манифестације (Венецију и Касел), с једне, али и у односу на младе бијеналне изложбе које су током последње две деценије 20. века покренуте у Европи (бијенала у Лиону, Истанбулу, Тирани, на Цетињу, у Ливерпулу, Москви, да наведемо само неколико примера), са друге стране. Изложба је последица/производ специфичног момента у европској историји крајем осамдесетих година прошлог века који је покренуо процес геополитичких промена током последње деценије века и конституисање новог идентитета Европе, а њена различитост се огледа пре свега у мобилном карактеру изложбе и по томе што је искључиво европска. У неком смислу, Манифеста преузима функцију коју је имао *Aperto*, онако како су га Акиле Бонито Олива (*Achile Bonito Oliva*) и Харалд Земан конципирали у оквиру Бијенала у Венецији 1980. а то је да промовише 'младе и свеже снаге', односно савремености у уметности. Концепција Манифесте као манифестације транснационалне и глобалне уметничке визије има додирних тачака са изложбом у Каселу, с тим да она покрива или обухвата оно што није обавезно покривено старијом манифестацијом. Дакле, Манифеста се фокусира на уметничке праксе са маргине европског културног простора, са намером да у тим праксама препозна инструменте критике уметничког *mainstream*-а, стабилног тржишног система идентификације и постојања оних тзв. великих имена света уметности. Међутим, пример акције Александра Бренера и Барбаре Шурц указује да је Манифеста својом (рекли бисмо, прекомерном) политичком коректношћу заправо изложба која репродукује дато стање ствари и која нема потенцијал стварне конфронтације. Преко ње европски културни простор интериоризује и контролише своје маргине, задржавајући дато стање ствари и успостављени симболички поредак. Акција Бренера и Шурцове завршена је игнорисањем чињенице да се акција догодила. Наиме, чим је обезбеђење одвело/однело ово двоје уметника, конференција за штампу је настављена као да се ништа није догодило, без иједне речи коментара о ексцесу који се непосредно одиграо. Оно што је ова акција показала, како Гржинић указује, а позивајући се на Жижека, јесте да је тешко „учинковито прекинути ритуал ауторитета, којег подржава привид”.<sup>53</sup>

Отказивање Манифеста 6, ма колико се чинило контроверзним, мање је последица критичког потенцијала уметности колико је последица локалних историјско-политичких антагонизама. Другим речима, ни један појединачан

<sup>52</sup> Ово саопштење се у целини може наћи на: <http://www.manifesta.org/manifesta1>.

<sup>53</sup> М. Gržinić, *Institucija umjetnosti i kanibalizam sistema*, 120.

рад или група радова нису довели до отказивања ове изложбе. Сама идеја да централни део изложбе, конципиран као интернационална, независна, интердисциплинарна уметничка школа по узору на амерички *Black Mountain College*, а са циљем истраживања могућности савремене уметничке едукације, буде смештен у турском делу Кипра, била је нешто што спонзори, грчки Кипрани, нису могли да прихвате. Дакле, био је постигнут споразум од стране тима куратора: Флоријана Валдвогела (Florian Waldvogel), немачког куратора, критичара и издавача, Маи Абу ЕлДахаб (Mai Abu ElDahab), кураторке из Кипра и уметника Антона Видокла (Anton Vidokl), с једне, и невладине организације *Nicosia for Art*, организатора, с друге стране, да се Манифеста 6 одвијају у обе зоне подељене Никозије (и острва). Међутим, идеја да се у турском делу оснује нешто формално као што је школа изазвала је конфликт на релацији куратори-организатори и довела до отказивања манифестације. Сада се у извештајима спомињу и проблеми које су куратори имали са организаторима у вези са буџетом, оптужујући их да су изложбу саботирали систематским онемогућавањем да се у турском делу организује департаман, а организатори, пак, одговарају да су се они сложили да Манифеста буде пројекат који ће се одвијати у две заједнице, али да је оснивање школе са инфраструктуром на територији коју грчки Кипрани сматрају илегалном сасвим друга ствар.<sup>54</sup> Дакле, у овом случају је амбициозна политичка иницијатива куратора да се изложбом помире два сектора довела до отказивања манифестације. Другим речима, промовисањем једног политичког концепта који не би био на страни ни једног од постојећих/затечених, куратори су покушали да иницирају дијалог о могућностима решавања постојеће ситуације. Но, како грчки уметнички критичар Августин Зенакос (Augustine Zenakos) закључује, овај веома амбициозан напор је показао како реална, опипљива политика може лако да победи идеализам уметности и уметничких институција.<sup>55</sup> Међутим, кад год у уметности, бар оној насталој у протеклих 100 година, наилазимо на идеализам, наилазимо и на утопијску дистанцираност од хаотичног, несређеног и компромитујућег друштва у којем живимо. Отказивање Манифесте 6 није била толико последица немогућности да се „учинковито прекине ритуал ауторитета”, колико невинне беспомоћности коју идеологија политичке коректности може произвести у окружењу „полемичне јавне сфере”.

## ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Постаје уобичајено да се међународне мултимилионске (у доларима или еврима) манифестације: бијенала, тријенала, квадријенала... сагледавају као својеврсни и веома веродостојни уметнички барометри. Попут модних дога-

<sup>54</sup> О свему овоме исцрпније на: <http://www.manifesta.org/manifesta6> и на: <http://www.artnet.com/magazineus/news/zenakos/zenakos6-5-06.asp>.

<sup>55</sup> Видети на: А. Zenakos, *Manifesta No More*, <http://www.artnet.com/magazineus/news/zenakos/zenakos6-5-06.asp>.

ђаја и уметност има свој календар догађања, своје сезоне, своје главне актере, амбициозни и агресивни публицист, а ове изложбе се већином и даље могу сматрати дефинитивном прогнозом онога шта се појављује и шта је то што само што се није појавило. Ове изложбе увек укључују и потребе да се привуче масовна публика или да се промовише историјски, политички, социјално-економски или културно специфичан град или област. Такође, оне функционишу као веома важан део механизма промовисања уметника или нових токова, и имају потенцијал да буду крајњи меритум верификовања токова у уметности и да историзују. Као важне институције света уметности, ове манифестације с једне стране рефлектују потребу јавне сфере за продукцијом и употребом савремене уметности, а с друге структурирају и кодирају ту исту уметничку продукцију. Такође, незамисливо је да могу бити дистанциране од тзв. чисто комерцијалног система, јер их управо тај систем производи, односно чини могућим и активно учествује у њиховом покретању, организовању, као и у њиховом опстанку. С друге стране, тзв. 'не-западна' бијенала представљају нову тенденцију релативног дистанцирања од комерцијалног система. Ова бијенала показују намере и процесе центрирања маргинализоване позиције и, повратно, указују на процесе вестернизације маргиналних тачака, асимилације оних различитости које немају потенцијал да радикално дестабилизују институције (западне) савремене уметности. Ови процеси су слојевити и одвијају се двосмерно. С једне стране, они обухватају/подразумевају ангажовање западноевропског куратора/рке које у локалну средину доводи Велико Име високе уметности које добија мандат да својим избором маркира оне уметнике или уметничке праксе који по његовом/њеном уверењу имају потенцијал да партиципирају у великом свету уметности или то већ чине. У том смислу, локалној сцени се организовањем међународне манифестације пружа могућност да се укључи у глобалне токове у оној мери у којој је то саморепродукцији глобалног уметничког система потребно. С друге стране, нова уметничка продукција из 'локала', примера ради из бивше Источне Европе, Африке, Азије, Латинске Америке, постаје предмет интересовања великих, пре свега 'западних' међународних манифестација (најилустративнији пример су Документа 11, 2002. или 50. Бијенале у Венецији 2003), али и тематских и/или музејских изложби, као и арт тржишта, јер, како Гржинић каже, „институције Уметности морају зрцалити успостављање нових односа моћи између урбане периферије, средишта и институција”.<sup>56</sup>

Главни видљиви учесници у спектаклу на међународним манифестацијама поред уметника су и куратори. У свом цртежу/инсталацији коју је Дан Перјовши (Dan Perjovschi) реализовао за недавно завршен 47. Октобарски салон, један од графита тематизује идентитет уметника у контексту савремене културне размене која се обавља у оквирима великих међународних манифестација, као и у контексту значења и ефеката те размене. Дакле, графит се са-

<sup>56</sup> М. Gržinić, *нав. дело*, 109.

стојао из цртежа два мушкарца који међусобно разговарају и један од њих на питање „да ли је он експресиониста, кубиста?“ одговара „не, ја сам бијеналиста“. Шта нам то говори? Довођење у исту раван историјских стилских праваца са савременим репрезентацијским праксама, експлицира моћ коју међународне манифестације имају у свету уметности и која производи услове формулисања обједињавајућег наратива. У одсуству доминирајућег стилског наратива који се темељио пре свега на логици дистинкције и препознавања формалних карактеристика, како Перјовши својим графитом указује, дискурс спектакла постаје меродаван у интерпретацији нечијег присуства/одсуства у систему уметности, па самим тим и у процесима потенцијалне историзације.

Бити (идеални) куратор, како је то Чарлс Еше формулисао, значи „одговорност за покушај да се схвати могућност коју ствара уметничко дело“.<sup>57</sup> Другим речима, постоји одговорност, обавеза куратора да своје страсти и знање инвестира и тако учествује у дискурсу генерисаним уметничким делом, намером и контекстом уметничке продукције. Куратор треба да уме да артикулише своје идеје поштујући интегритет уметничког дела, те да уме да створи оптималне услове, да произведе простор у којем ће уметнички рад ’функционисати’. Бити куратор је суштински контроверзна позиција стварања и репродуковања идеологија, позиција из чијег се идеолошког оквира интерпретирају изабране сличне, различите, и/или истоветне идеологије. Родна тема жена куратора које су добиле мандат да буду уметничке директорке великих арт манифестација је тема која је последњих деценија постала доста присутна. 1997. Катрин Давид је била уметничка директорка Документа 10, а Роса Мартинес 5. истанбулског бијенала, док је у Венецији тек Бијенале 2005. било реализовано према замисли две жене: Марије да Корал (Maria da Corral) и Росе Мартинес. Манифеста су том логиком ’феминистичка’ арт манифестација будући да су од првог издања укључивале кураторке на ’одговорним местима’. Политичке, идеолошке, културолошке импликације именована кураторки на места уметничких директора великих манифестација чине део актуелне критике дискурса рода, баш као што давање прилике кураторима/кураторкама из другог и трећег света да реализују неку од многобројних међународних манифестација представља део посткомунистичког и/или постколонијалног дискурса. Степен (политичке) делотворности интервенције различитог и маргинализованог као облика отпора хомогенизујућем дискурсу различитог и доминантног, зависиће од способности проишљивог препознавања симптома овог односа и од адекватне и аутентичне интерпретације ових симптома.

Наведени пример рада Антоана Прима *Mondo Veneziano* проблематизује трауматични однос институција савремене уметности (галерија, музеј, изложба, текст) које симболизују куратор и теоретичар с једне стране и уметника, с друге стране те производњу и дистрибуцију моћи који структурирају и кодирају свет уметности, односно утичу на позиције и каријере, афирмисање и

<sup>57</sup> Видети на: <http://www.iskv.org/bienial/english/arsiv.asp?ms=3>.

одбијање, меморисање и заборављање. У том смислу, међународне уметничке манифестације широм планете су саставни и, како се испоставља, веома важан, ако не и нужан, део система уметности. Могли бисмо применивши теорију институција Мари Даглас<sup>58</sup> рећи да се њихов ауторитет темељи на степеној институционализованости мишљења уметника, критичара и уопште круга професионалаца. Другим речима, тај ауторитет зависи од степена у којем сав тај разнолики свет своје мишљење и своје преференције усклађује са прописима, смерницама и оквирима које ове манифестације успостављају, као и од степена прихватања правила игре, односно од тога у којој мери 'мисле институционално'. Примери наведени на почетку ове студије су примери уметничких пракси које имају потенцијал критичког или бар скептичног институционалног размишљања.



Antoine Prum, *Mondo Veneziano*, 2005.  
Film HD Video / 35 mm, set photography Christian Mosar. 30'  
Courtesy Antonoine Prum

<sup>58</sup> M. Douglas, *Kako institucije misle*, Reč, Beograd 2001.

\* КАКО МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ МИСЛЕ



Antonio Muntadas, 1—3: *On Translation: I Giardini*, инсталација, 2005, павиљон Шпаније, 51. Бијенале у Венецији. 4: *WARNING: perception requires involvement*, 2005, павиљон Шпаније, 51. Бијенале у Венецији



Santiago Sierra, *Covered Word*, инсталација, 2003, павиљон Шпаније,  
50. Бијенале у Венецији

\* КАКО МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ МИСЛЕ



Santiago Sierra, *Wall Enclosing a Space*, инсталација, 2003, павиљон Шпаније, 50. Бијенале у Венецији



Тања Остојић, *I'll Be Your Angel*, перформанс, 2001,  
49. Бијенале у Венецији

Jasmina Čubrilo

## HOW INTERNATIONAL EXHIBITIONS THINK

### Summary

The topic of this paper are big international exhibitions which are seen as places that are used for the circulation of ideas and experience, places that simultaneously privilege that which is institutionally 'acceptable' and provide space where the institutionally 'unacceptable' can get a chance to be seen. The paper analyzes some of these events (Venice Biennial, Cas-sel Documenta, Sao Paulo Biennial, Sidney Biennial), presents their brief history and maps out their current status, functions and effects which occur in the context of contradictory processes of inclusion and exclusion, domination and marginalization, homogenization and diffusion of difference, rearticulation of hegemony and control of differences. In addition, special attention is paid to the mechanisms of proliferation and appearance of new biennial exhibitions (such as Istanbul Biennial, Manifesta, etc.) in the context of the complex redefinition of Europe and its boundaries, the effect of the fall of the Berlin wall, the process of globalization and in the accompanying process of redefining the position of curators and their practices.

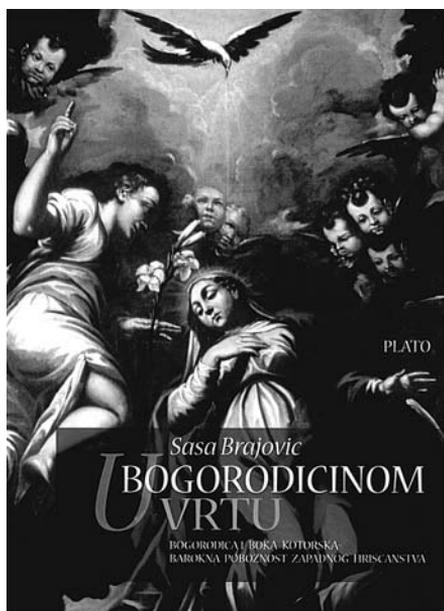
What these exhibitions have in common is that they make one family of exhibitions in the framework which is made of the exchange of certain social values and powers. In that sense these exhibitions are not just producing what should be accepted as public opinion, but also constitute public opinion itself and represent its reflection. Great traditional international exhibitions and those that aspire to be such, as well as any other institutionalized artistic gathering and any other system, tend towards producing conditions for its own critique becau-

se that is the only way to avoid reproducing themselves and the only way to make themselves current and thus acquire the rank of a referential event.

The interpretation of performances, installations and video pieces that have been listed at the beginning of the paper (Aleksander Brener and Barbara Schurz, the action on the press conference at the opening of the European Biennial of Modern Art Manifesta 3, Ljubljana 2000, Tanja Ostojić *I'll Be Your Angel*, the 49<sup>th</sup> Venice Biennial 2001, Santiago Sierra *Covered Word*, the Spanish Pavilion, the 50<sup>th</sup> Venice Biennial 2003, Antoine Prum, *Mondo Veneziano*, the Luxemburg Pavilion, the 51<sup>st</sup> Venice Biennial 2005) points to each event where they were performed and/or exhibited. The paper goes on to consider the symptoms of how this integral and, as it turns out, important but not necessary part of the artistic system or the world of art works. Using the Mary Douglá's theory of institutions as a starting point, one could say that the authority of international events is based on the degree of the institutionalization of the opinion of an artist, critic or any other professional. In other words, this authority depends on the degree to which this variety of people reconcile their opinions and preferences with the rules, guidelines and frameworks that these events establish, as well as on the degree to which they accept the rules of the game and the degree to which they think 'institutionally'. Therefore, the listed examples, recognized here as 'cracks' hidden by the actions of the symbolic, represent those examples of artistic practices that have the potential of critical or at least skeptical institutional thinking, which opens the discussion or (tries to) change the borders of institutions.

**ПРИКАЗИ  
REVIEWS**

**Саша Брајовић, У Бољородичином врћу: Бољородица  
и Бока Коћорска — барокна ѿбожност зајаднољ  
хришћансћва, Плато 2006, 382. стр.**



Савремене токове историје уметности новог века карактерише значајно померање граница истраживања. Преиспитују се водеће позиције културних центара и другачије вреднују „пери-ферије” уметничких кретања, проблематизују се појмови „високе” и „ниске” уметности и уводе се студије визуелне културе. У складу са овим водећим токовима светске историје уметности долази и до значајног интересовања за визуелну културу новог века на источној обали Јадрана.

Источна обала Јадрана представља једну од изузетно занимљивих области у проучавању визуелне културе новог века. Културу овог подручја обележиле су географске, политичке и духовне околности које су овај простор обликовале као место сусрета различитих вера, култура, етнија, политичких концепција и државних организација. То је условило сложеност и значај визуелних програма реализованих, у складу са нововековном праксом, према захтевима

различитих институција, организација и појединаца.

Једну од посебно занимљивих и важних географских и историјских целина на источној обали Јадрана представља Бока Которска. Визуелна култура новог века у овој области представља тежиште научних истраживања Саше Брајовић. Она је објавила више истакнутих радова посвећених култној, јавној и приватној функцији визуелне културе на овом подручју.<sup>1</sup> Визуелна култура Боке Которске пружа географски оквир истраживања и у најновијој књизи Саше Брајовић: *У Бољородичином врћу: Бољородица и Бока Коћорска — барокна ѿбожност зајаднољ хришћансћва*.

У књизи *У Бољородичином врћу* Саша Брајовић следи сопствену истраживачку путању и проучава један од кључних феномена барокне културе — визуелизацију мари-

<sup>1</sup> S. Brajović, *Gospa od Škrpjela — marijanski ciklus slika*, Perast 2001; Иста, *Палаћа Андрије Змајевића у Перасту — надбискупски двор и locus amoenus*, у: *Приватни живој у српским земљама у освић модернољ доба*, прир. А. Фотић, Београд 2005, 581—603; Иста, *Смрћ Бољородице у цркви Госпа од Шкрпјела*, у: *Поствизантћјска уметност на Балкану I*, ЗЛУМС 32—33, (Нови Сад 2003), 21—30.

јанске побожности. Овакав комплексан истаживачки задатак захтевао је и примену одговарајућих методолошких принципа. Зато методолошке основе свог рада Саша Брајовић утемељује у савременим научним принципима који су присутни у историјско-уметничким и културолошким студијама. Њих конституишу токови проучавања визуелне културе, културне историје, контекстуални приступ, мариолошке студије, иконологија, савремена антропологија као и методи изучавања сакралних топографија. За Сашу Брајовић, од посебног методолошког значаја је рад Д. Фридберга (D. Freedberg) на проучавању моћи визуелног у креирању приватних и јавних, верских и политичких програма и на произвођењу различитих видова људског понашања.<sup>2</sup>

На основу наведених методолошких поставки, предмет истраживања Саше Брајовић укључује све постојеће визуелне и артифициране форме попут храмова, слика, кипова, вотивних дарова и процесција. Кроз њих се сагледавају Богородичин култ и побожност у визуелној култури католичког круга у Боки Которској. Саша Брајовић анализира темељне претпоставке за проучавање настанка, деловања и трајања маријанске побожности у визуелној сфери. Она истражује историјске околности успостављања и развоја овог феномена, организовање сакралне топографије Боке као симболичног Богородичиног врта и многобројне сложене функције визуелне културе у верском и друштвеном животу.

Високи захтев да се осветли значај Богородице у конституисању визуелне културе католичког света и историјско формулисање Боке Которске као Богородичиног простора условили су потребу да се истраже сви историјски и симболички аспекти. Зато је књига Саше Брајовић подељена у многобројна поглавља која конституишу основе и главну нит за разумевање постављеног проблема.

Заснивајући свој рад и на контекстуалном приступу Саша Брајовић доследно кроз целу књигу анализира све елементе који потврђују њену тезу да се током новог века у Боки Которској успоставило симболично Богородичино краљевство. На основу мноштва историјских извора она указује на средњовековне основе за развој ове појаве, локални, верски и државни контекст и актере. Приказан је комплексан културни амбијент Боке Которске, у којем успостављање Богородичиног врта произлази из старије средњовековне традиције, одлука Тридентског концила, утицаја Венеције, хуманистичке и песничке културе, деловања братовштина, католичких религиозних редова и побожних појединаца. Уз приказивање општих околности и тумачење патронажног механизма који је функционисао широм европског простора, Саша Брајовић доследно показује деловање угледних, имућних и образованих појединаца у Боки Которској. Личности, попут надбискупа Андрије Змајевића, истичу се као особе које су у великој мери биле идеатори и творци културе поштовања Богородице. Посебна пажња је посвећена и колективним наручиоцима, ктиторима и приложницима — католичким редовима и братовштинама, који су славили Богородицу.

Основа потврде успостављања маријанске сакралне топографије у Боки Которској се проналази у делима визуелне културе, која су уједно основа Богородичиног култа и медиј испољавања побожности. Саша Брајовић приказује многобројне аспекте поштовања Богородице — распоред и посвету храмова, настанак, набављање и поседовање светих реликвија и слика, чудотворне иконе, олтаре и вотивне дарове. Комплексне и развијене форме побожности потврђују многобројна и сложена иконографска решења

---

<sup>2</sup> D. Freedberg, *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response* (1989), The University of Chicago Press, 1991.

очуваних слика. Централни комплекс сакралне Богородичине топографије препознаје се у цркви Госпе од Шкрпјела. Сви њени садржаји — чудотворна икона, рад Ловра Добричевића, положај на мору, храм и декорација у служби су прославе Богородице.

Саша Брајовић показује да је визуелна култура Боке Которске обликована набављањем радова како из других културних средишта, првенствено Венеције, тако и из локалних радионица. Очувани радови попут *Богородице са Христом* из цркве Светог Матеје у Доброти, рад Ђованија Белинија, сведоче да су бокељски патрони имали развијен естетски осећај и високе захтеве, а то потврђују и вештина и активност најзначајнијег бокељског сликара Трипа Кокоље.

Успостављање маријанске сакралне топографије на простору Боке Которске било је тесно повезано са култном функцијом и манифестацијама испољавања побожности према Богородици. Дела визуелне културе која су прослављала Богородицу заузимала су истакнуто место у сакралној топографији католичког храма, налазила се у средишту јавних прослава градских заједница и била одредишта ходочасничких путовања.

Саша Брајовић анализира многобројне функције маријанске визуелне културе у Боки Которској, које у потпуности обухватају јавни и приватни живот католичког становништва. Богородица је представљала заштитницу целокупне територије, а њене слике представљале су палације у борби против Османлија и симболизовале заштиту и непробојну одбрану града, као што је показано у истраживању значаја Госпе од Шкрпјела за Пераст. Симболички значај Богородице утврђиван је и потврђиван у градским и религијским церемонијама, где су се визуелни садржаји, иконе, слике и кипови, налазили у средишту јавних манифестација побожности, док су процесије са њима омеђавале и штитиле градске просторе. Ова стара пракса очувана је до данас, што Саша Брајовић користи да додатно аргументује значај Богородице у Боки Которској. Чудотворне иконе Богородице представљале су средиште приватне побожности. У знак молитве и захвалности њима су поклањани многи вотивни дарови који показују ширину употребе визуелне културе, у истицању захвалности и молитве Богородици.

Студиозно писана и комплексно организована књига *У Богородичином врћу* има вишеструки значај. Католичка визуелна култура области која се овде проучава није довољно позната у европској, као ни у српској и балканској културној средини. Ранија истраживања осветљавала су делатност појединих сликара и стилске квалитете дела, али целокупни комплекс значења, патронажног механизма и визуелних остварења није био осветљен. То је од посебног значаја за београдске студије историје уметности и визуелне културе, где су веома ретка научна проучавања дела насталих у оквиру католичког верског круга у новом веку.

Зато рад Саше Брајовић има значаја и у појмовном, иконографском и тематском обогаћивању београдске историје уметности. Резултати књиге свакако доприносе и проширивању погледа на европску визуелну културу. Показује се остваривање сложених културних ситуација, реализованих на савременим принципима и изван најзначајнијих културних центара. То потврђује сложено географско распрострањавање културних пракси и мозаичну слику европске визуелне културе новог века.<sup>3</sup>

Посебан значај књига Саше Брајовић има за студије визуелне културе југоисточне Европе у новом веку. Полазећи од савремених схватања која показују укштања и конфликте културе на истим просторима, развијена визуелна култура католичког круга у

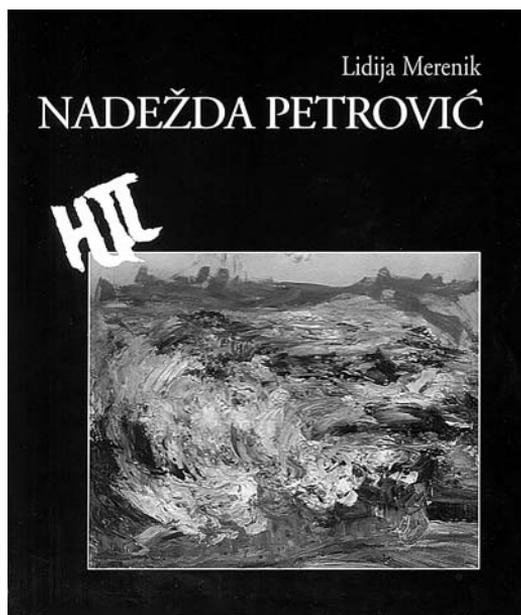
<sup>3</sup> Упор: Т. Da Costa Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, The University of Chicago Press, 2004.

Боки Которској свакако је подразумевала и одговарајућу праксу како православног тако и суседног османског карактера. Она је део мултикултуралног наслеђа Боке Которске и спона медитеранске културне праксе и простора Османске империје. Зато ће резултати истраживања Саше Брајовић омогућити успешнија проучавања визуелне културе југоисточне Европе новог века.

Књига *У Богородичином вртју* Саше Брајовић представља најзначајнији и најкомплекснији рад посвећен проучавању визуелне културе Боке Которске. Заснована на савременим методолошким принципима, високој ерудицији, обимној литератури и архивској грађи, она омогућава сагледавање једне сложене културне ситуације, сублимира досадашња знања и отвара правац нових истраживања.

*Ненад Макуљевић*

**НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ. ПРОЈЕКАТ И СУДБИНА**  
Лидија Мереник, *Надежда Пејровић. Пројекат и судбина*, Београд 2006, издавач: Топи / Војноиздавачки завод, Београд; Библиотека *Жене у српској уметности*, 183 стране, 48 табли у боји, резиме на енглеском језику



Књига др Лидије Мереник *Надежда Пејровић. Пројекат и судбина* објављена је у оквиру библиотеке *Жене у српској уметности* издавачке куће Топи из Београда. Претходиле су јој монографске студије о Милени Павловић-Барили, Љубици Сокић, Катарини Ивановић, Бети Вукановић, Наталији Цветковић и Олги Јеврић. Иако, на први поглед, садржајем уклопљена у интересовања и полемике везане за истраживања рода, едиција знатно више сведочи о једном могућем пресеку њиховог реалног места и домета у српској историографији и академским круговима. Методолошки избори аутора/ки указују на веома различит спектар ставова према појму женске уметности, женских студија, те студија рода у најширем смислу.

Лидија Мереник изабрала је, вероватно, најзахтевнији задатак ове едиције. Константујући да је српска историографија друге половине 20. века о Надежди Петровић писала „добро и детаљно” (Катарина Амброзић, Момчило Стевановић, Лазар Трифунковић, Миодраг Б. Протић, Љубица Миљковић, Оливера Јанковић), да су „педантни истраживачи” открили све што се могло о њеном „кратком, али бурном, приватном, политичком и уметничком раду”, ауторка већ на самом почетку указује и на изузетну особеност свеукупне сликаркине позиције, како за живота тако и постхумно. У наслову првог поглавља, преименовањем питања Гризелде Полок *Who is Mary Cassatt? What is She?* у *Ко је Надежда Пејровић? Шта је она?*, студија не само да је стратешки усмерена у правцу интервенисања на традиционалном корпусу тумачења уметничких феномена оличених у вредновању модерности кроз ликовна својства и прогресију језика слике, него и ка својеврсној надградњи, која подразумева и *корекцију интервенције* када то специфичност материје изискује. Како сматра Полок, читања слике, утемељена у

концепту *интервенције*, не подразумевају идеју издвојене историје уметности него потичу из критичког дисидентског простора заташкаваних питања у оквирима главне осе стварања и интерпретације. Тако су опуси српских уметница с почетка 20. века (Данице Јовановић, Видосаве Ковачевић, Анђелије Лазаревић, Ане Маринковић, Маре Лукић, Косаре Јоксић, Милице Чађевић...), вредновани њиховим формалним донетима, најчешће оцењени као недовољно радикални и/или окаснели. Друштвени контекст у којем су настајали ретко је критички разматран. Покушаја алтернатије је било, али без жеље да се констатују културна и идеолошка ограничења везана за социјалну конструкцију рода чије се последице уочавају у концепту излагачке политике, доступности образовања и општој рецепцији женске ликовне продукције. Стратегија која води „до главног аспекта феминистичког пројекта, до теорије и историјске анализе разлике међу половима (у) социјалној структури која асиметрично позиционира мушкарце и жене у језичким, друштвеним и економским релацијама моћи и значења” (Гризелда Полок, *Модерност и женски простори*, 3+4, НС, 6, Београд 2001, 6) није се активније користила у аргументацији. Међутим, дело Надежде Петровић не само да није „заташковано”, него се успоставља као параметар „главне осе стварања и интерпретације”. Она је својеврсна „суперзвезда раног (српског) модернизма”. Управо зато када преиспитује статус „жене уметника и жене активисте у наглашено патријархалној и углавном заосталој српској средини с почетка 20. века, ситуацију у којој се жена, у пословима не својственим за социјално дефинисану улогу жене њеног доба, морала доказати *као мушкарац*”, Лидија Мереник веома педантно објашњава обрасце друштвених кодова и разлика, појам родне али и осталих *дружосћи*, као и начин помоћу којег ове конструкције обликују однос између средине и појединца. С обзиром да је *дружосћи* променљива категорија, условљена и конституисана личним, културним и социјалним простором, ауторкина анализа Надеждине свеукупне позиције заправо постаје прецизно промишљена оцена целокупног система вредности кроз који се уметница креће.

Након систематичне деконструкције начина којим је Надежда Петровић произведена у митску фигуру националне културе, даља разматрања почивају на питањима: која је то другачија улога жене изван описа женских задужења, која је то нова идеолошка супстанција слике, која је формална конструкција настала у Надеждином делу и српској уметности почетком 20. века и како је до тога дошло? Иако у аргументацији која следи проблематика стила, утицаја, форме и технике није сувише детаљно експлицирана, јасно је да није ни потцењена. Корективно инсистирање на *значењу и значају* наратива никако не подразумева унижавање *значења и значаја* савладаног и сазрелог језика модернистичке слике са свим његовим градивним елементима. Такође се уочава да, иако не спори ваљаност постојеће периодизације Надеждиного дела, коју са извесним корекцијама прихватају сви ранији истраживачи, Мереник је, без сумње, наменски не користи. У поглављима *Ја ћу гледати на други начин да одужим своје дугове* и *Ја хоћу да сам сликар* праволинијска хронолошка нит — сведочанство генезе стила — замењена је полицентричним трагањем за особеностима форме и садржаја, оличеним у аутентичној верзији „модернизма, као споја модернистичких језичких постулата и презентацијског наратива завичајне слике земље и људи — идеолошки аналогне ослободилачким и *југо-словенским* тежњама краља Петра I Карађорђевића, политичке и интелектуалне елите”. Серије радова, чији је заједнички именитељ промишљање типологије призора *земље као завичаја* и *људи као земље*, који се протежу кроз цео опус независно од стилских осцилација, успостављају се као параметри аутентичне „политике виђења”, „нова језичко-идеолошка творевина”, код српских сликара дотада „невиђена

представа Србије као 'унутрашње другости' Европе". Ни у једном тренутку не покушавајући да проналажењем језичко-стилских сродности и/или европске правремености доказује Надеждину модерност, ауторка књиге њену прогресивност вреднује кроз специфичну контрадикторну позицију афирмације идеје националног (чак *народског*) идентитета, која је по својој суштини управо супротстављена идеалима модерности и модернизације. „Надеждин модерни пројекат настао је у најбољем споју индивидуалног, иновативног стваралачког порива и интелигентне интерпретације топоса митова традиције". У односу на поменуте *слике земље* све остале теме успостављају се као дигресије. Актови, ведуте, портрети ближњих — „споредни садржај у односу на примарне циљеве" — сведочанства су *другог*, грађанског миљеа, супротност којом се наглашава основни идеолошки модел слике. Ипак, како Мереник тврди, за разумевање Надеждиног „прогресивног модернистичког становишта, највећи је значај управо оних слика које не трпе притисак уопштавајућег идеолошког дискурса, него се усредсређују на успостављање превасходних пиктуралних квалитета, [слика] које обележавају креативни врхунац, растерећене одређених садржаја за које је у Србији била програмски одређена, те изразито видно ослобођење сликарског рукописа, геста и пуштање сликарске материје и боје као садржаја *sui generis*."

Књига Лидије Мереник *Надежда Петровић. Пројекат и судбина*, без сумње, градивно доприноси новим правцима српске историографије. Она није прва студија о једној модернистичкој теми која другачијом интерпретативном матрицом изазива домете досадашње теорије али јесте прва студија те врсте о уметници митологизованој до синонима српске модерности. Систематичном, утемељеном и убедљивом аргументацијом ауторка прецизно мапира Надеждин свеукупни активизам у референтне оквире свих простора на којима ова делује. Тврђом да *јесће* реч о прогресивној уметници која, пак, *није* хроничарка града, призора и обичаја модерног доба, како би се очекивало, те оценом да њена етика, идеолошко уметничко деловање, синтеза модерних убеђења и сликарских експеримената, политичких ставова и патриотског ангажмана, води ка изједначавњу пројекта *Модерне* са пројектом националнодржавотворног остварења и борбено уметничко-политичке визије, Лидија Мереник не помера само оквире проучавања дела Надежде Петровић него и ране српске модерности у најширем смислу. Нудећи нову дефиницију места и улоге модерне слике у прогресу укупне друштвено-политичке реалности, појашњавајући интерактивну везу између сликарства и друштва у којем оно настаје, ауторка отвара ново поглавље вредновања процеса прихватања модерности у српској култури уопште.

Симона Чујић

**Игор Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда* — Споменик кнезу Милошу у Негошину, Београд 2006 (Филозофски факултет у Београду, Катедра за историју уметности новог века), Рр. XV, 461.**



Студија Игора Борозана посвећена је феномену српске репрезентативне културе 19. века. Овом комплексном, и у нашој науци недовољно истраженом, проблему, који представља посебну целину у ширим оквирима појединачних културних историја, аутор је пришао са више различитих полазишта, поступно их развијајући и доводећи до једне кохерентне тезе о значају, сложености и улози репрезентативне културе и њеним вишеслојним везама са политиком у деветнаестовековној Србији. Ослањајући се на интелектуално завештање Јиргена Хабермаса и његово јавно мњење као простор нове репрезентације, дакле оног представљања које лежи у основи модерних друштава, аутор је многобројне проблеме који проистичу из идеје о репрезентативној култури сагледавао на примеру једног артефакта те културе — споменика кнезу Милошу Обреновићу у Негошину. Споменик, који је извео Ђорђе Јовановић, свечано је постављен на неготинском тргу 1901. године, да би већ 1916.

био срушен од стране бугарске војске, након чега му се губи сваки траг.

Свестан неуобичајене структуре књиге, која умногоме надмашује монографски приступ споменику, сам аутор је у опширним уводним разматрањима предочио методолошке изазове сопственог истраживања. Усредсређен на феномене садржане у наслову студије, репрезентативну културу, политичку пропаганду и сам споменик, аутор је споменик кнезу Милошу дефинисао као „историзовани симболични њикторални амблем” који је истовремено и „теза на основу које су се *проверавали шири феномени*”. Управо је у овој реченици сажето исказана једна, на први погледу мање видљива, али зато стално присутна проблематика, која се као нит провлачи кроз читаву књигу и умногоме објашњава њен садржај. То питање, веома актуелно у савременој науци, заправо је питање интерпретације историјско-уметничких споменика, али и позиције историје уметности данас и њеног односа према другим дисциплинама, како историјским (политичка, социјална и културна историја), тако и према социологији, антропологији, психоанализи, семиологији. Аутор се стога у уводним разматрањима посебно

бавио позицијом истраживача као тумача споменика проналазећи при томе равнотежу између слободе и ограничења интерпретације. Уважавајући интервенције које су у историји уметности наступиле након „лингвистичког обрта”, аутор је остао доследан категоријалном апарату историје уметности као хуманистичке дисциплине, организујући сопствену методолошку равнотежу у складу са континуираним подсећањем на потребу разумевања историјског контекста у којем настаје уметничко дело. Такво опредељење јасно је образложено постављањем неготинског споменика „у окриље *Бурхартовског светиа културе*”. Овакво позиционирање репрезентативног династичког споменика пружила је аутору могућност тумачења његовог идејног решења у оквирима европске монументоманије, што је довело и до убедљивог побијања застарелих вредносних судова о целокупној српској уметности 19. века, заснованих на идеологији модернизма. Оваквим рedefинисањем српске уметности и културе 19. века, заснованим на напорима претходне генерације истраживача, и њеним смештањем у шири контекст доминантних европских културних и идеолошких модела, отворила се могућност испитивања артифицирања националних и династичких митова, као и улози локалне власти и регионалне културе у концепту државности. Таква перспектива у сложеном процесу читања споменика у Неготину, као уметничког дела утемељеног у академском концепту ликовне представе, у овој књизи омогућена је увођењем појма репрезентативне културе, уобличеном на основу Хабермасове дефиниције репрезентативне јавности, односно представљачког хабитуса владара, с једне, за разлику од заступничке функције народних посланика, с друге стране. Уочавајући опасност да споменик кнезу Милошу, подигнут у време када је монархија била суочена са демократским захтевима, комуницира само са образованом елитом, која га је произвела, аутор се посебно бавио „*јасноћом поруке*” једног оваквог производа високе културе. Рецепција уметничког дела је зато једно од битних питања које је аутор ове студије проблематизовао. Разумевање сложености значења репрезентативног дела откривало се само одабранима, али сугестивна снага поруке (политичка, национална, монархистичка) коју је споменик преносио није остајала без одјека и код „обичног” посматрача. Тиме нас аутор уводи у комплексне везе између репрезентативне културе и јавног мњења, као и у односе између династичке и националне идеје и идеје државности. У тим релацијама однос центра и периферије функционисао је много сложеније од једноставног пресликавања престонице и двора. Регионална власт, одговорна за подизање споменика, успешно је мобилисала локалну јавност и, на основама чврсто кодиране историзације њених непосредних веза са митологизованим „оцем отаџбине”, формулисала Неготин као паралелни центар државе.

Изолајући репрезентативну културу као посебан феномен, чији су „*градивни појм-феномени уметности и пољитика*”, Борзан помно прати комплексну мрежу односа међу њима. У настојањима да вишеслојно приступи тумачењу уметничког дела, аутор континуирано тежи што већој објективизацији споменика кнезу Милошу, како у настојању да што прецизније дефинише сам споменик, тако и у исцрпној анализи постојећих околности које су довеле до настанка овог уметничког дела. Као предуслов овакве врсте анализе, у другом делу уводних разматрања описују се стратешка историзација државе и уметности у 19. веку, улога и функционисање скулптуре у Србији, идентитет српског друштва и круне, као и теоријски оквири династичке пропаганде.

Након дубоких увида у читав спектар проблема као што су уметност, политика, држава и нација, прво поглавље књиге уводи читаоца у Неготин као историјско-симболички топос српске државе у којем се детаљно излажу везе династије Обреновић и

Тимочке крајине и свеобухватно образлажу узроци подизања споменика у Неготину. У наредном поглављу, посвећеном припремним елементима споменика у Неготину, описан је организациони, финансијски и административни поступак наручивања и финансирања споменика, у којем се огледа и културно политичко јединство региона, као и моћ локалног естаблишмента да употреби и контролоше идеолошку машинерију формирану око личности кнеза Милоша.

Посебно значајно питање у том процесу представља проблем идеје о уметнику. Тако се у књизи анализира аутор споменика у Неготину, вајар Ђорђе Јовановић. Вођен принципом конституисања уметничке биографије по којем дело осветљава уметника, али и уметников живот одређује дело, Борзан Ђорђа Јовановића тумачи у контексту идеје о уметнику као националном раднику и државном службенику, узимајући при томе у обзир и његово место у српској средини 19. века, са посебним разматрањем амбивалентног статуса скулптора као мисаоног, образованог појединца, али и као занатлије истовремено.

Треће поглавље се бави самим спомеником кнезу Милошу у Неготину у којем се након описа споменика користи богата дисциплинарна историјско уметничка апаратура, посебно усмерена на анализу акцесорних детаља, путем којих је конструисан препознатљив лик кнеза Милоша. У кодирању кнеза Милоша као владара и историјске личности кључну улогу су имале сабља, атила и капа, од којих су све биле присутне и на претходним представама кнеза, те су чиниле нужне елементе неготинског споменика. Посебно се разматрају наднационална теорија декорума и универзални артистички језик споменика кнезу Милошу, који су, као доминантни критеријуми, одређивали настанак репрезентативног уметничког дела у целој Европи.

У средишту конструисања званичних владарских представа још од времена Ренесансе се налазио и канон улепшане стварности. Идеалистички реализам остао је важећи критеријум у стварању официјелне уметности каква је била и споменичка представа кнеза Милоша у Неготину. Иако добро познат као саставни део хуманистичке теорије уметности, овај академски норматив аутор је посебно разматрао фокусирајући се на његов значај у производњи дела репрезентативне културе. Тако је проблему идеалистичког реализма посвећен други део трећег поглавља, а као извор његове примене у 19. веку идентификоване су немачка идеалистичка естетика и назаренска обнова религиозне слике, као и начини њиховог трансферисања у српску средину. Велик и допринос разумевању овог проблема чини разлагање појма идеалистички реализам. Тако се појам реализма препознаје кроз сам процес рада скулптора, док је идеализам пак тумачен самим посматрањем лика кнеза Милоша који је по важећем иконографском образцу представљен као човек позних година, а који у себи обједињује и снагу и мудрост. Значајан допринос у тумачењу визуелизације владара у неготинском споменику чини компарација владарских портрета од којих су сви изведени по важећим критеријумима идеалистичког реализма, иако на неким наравно претеже идеализам, а на другима реализам. Као најсроднији могући предлог идентификован је Шалеров цртеж споменика Јосифу I из 1837, у којем су оба елемента у сличној равнотежи као и код неготинског споменика, а положај тела идентичан. Управо је симболика корпоралне реторике споменика кнезу Милошу била предмет посебне анализе у којој се пошло од хуманистичке идеје тела као огледала душе. Визуелни и симболични фокус споменичке представе кнеза Милоша препознат је у испруженој десној руци, у чијој се отвореној шасти открива гест великодушности, један од конвенционалних владарских атрибута.

Четврто поглавље је посвећено много сложенијем тумачењу идеолошког лика кнеза Милоша посматраном као производ колективне меморије. У томе је поступак хе-роизације владара схваћен као претпоставка његове митологизације, а кнез Милош интерпретиран у мноштву његових улога: као светитељ, отац, сунце, месија, законода-вац, миротворац, проповедник, свештеник и краљ, као витез и као идеални владар. Након завршног конституисања мита разматран је и процес његове рационализације и утапања у функционалне државно-правне прохтеве политичког тренутка.

У петом и последњем поглављу описује се завршни сегмент у структури јавног меморисања — свечаност поводом откривања споменика. У овом делу књиге аутор је значајну пажњу посветио месту споменика у симболичној топографији града. У њему је трг дефинисан као место манифестационог јединства, а црква Св. Тројице као семантички центар Неготина. Значајно запажање представља истицање фунералног карактера споменика. Повезивање идеје, коју споменик симболично визуелизује, са иде-јом града, у којој је владар схваћен као његов протектор, налази се у средишту питања функционисања споменика на неготинском тргу. У томе је значајну улогу имао и спо-меник посматран као култна представа, а „*снага њоруже коју је сјоменик емийвоао била је дајоси сама њо себи, остварена гошво маџијским деловањем*”.

Велик допринос изучавању репрезентативне државне уметности чини и укључи-вање различитости социјалне структуре у проблем рецепције споменика. Тако је у пер-цепцији сеоског становништва он деловао примарно као државни симбол, док је ње-гова артифицијелна суштина остала ексклузивна и ограничена на образовану елиту. Студија о споменику се издваја и по отварању питања о локалном јавном мњењу и од-носу престонице и периферије. Иако директна веза између подизања споменика и та-да владајућег краља Александра није постојала, аутор се потрудио да протумачи и ње-гов идеолошки лик из визуре споменика у Неготину. У том смислу споменик је сагле-дан у светлости глорификације монархије и тежње за што већом централизацијом др-жавне управе, правовремено препознатом од стране локалне заједнице.

Писана комплексним језиком и дугим сентенцијама, ова књига и стручној јавно-сти и широј публици нуди много више од анализе једног уметничког дела. Борозан је акумулирао запањујући број различитих знања да би осветлио феномене споменика и репрезентативне културе из што већег броја извора, не претендујући при томе да по-нуди крајње одговоре на сложена питања која је отворио, него постављајући основу за даља испитивања. Књига је својеврстан показатељ зрелости српске историје уметности, али је истовремено необична појава у нашој науци. Она није синтетичка презентација једног историјско уметничког феномена, него показатељ да се на једном изабраном примеру могу свеобухватно решити сви кључни проблеми ширег феномена репрезен-тативне културе, посматраног кроз однос конструкције артифицијелне меморије и јав-не сфере у Краљевини Србији.

*Катарина Мићковић*

## Мирослав Тимотијевић, *Рађање модерне приватности, Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*



Историјска наука се донедавно углавном није бавила приватним животима личности. Изучавани су ратови и битке, потези великих личности, вођа и државника, али ретко живот жене и мушкарца, њихове навике, однос према рађању, смрти, како су се одевали, какве су им биле куће, у које су школе ишли, шта су читали, како су се забављали. Последњих деценија историографска истраживања развила су нову свест о прошлости у чије је средиште постављен обичан човек. Приватни живот, досад запостављену тему, у савремена истраживања увели су француски историчари Филип Аријес и Жорж Диви својом едицијом „Историја приватног живота”, која је афирмисала нове методолошке концепте савремене историјске науке. Они су окупили велик тим врхунских стручњака из различитих грана науке који су започели исписивање једне историје другачије од оне на коју смо навикли. То није догађајна историја, пуна датума, ратова, имена, него историја свакодневног живота.

Петотомну *Историју приватног живота* у редакцији Филипа Аријеса и Жоржа Дивија, француских историчара, превела је издавачка кућа СЛЮ. Подстакнута овим подухватом, она је покренула огроман истраживачки пројекат „Историја приватног живота на тлу српских земаља”, у оквиру којег су објављена три тома, *Приватни животи у српским земљама средњег века* (приредиле Смиља Марјановић-Душанић и Даница Поповић), *Приватни животи у српским земљама у освић модерног доба* (приредио Александар Фотић), *Приватни животи код Срба у деведнаестом веку* (приредили Ана Столић и Ненад Макуљевић) и *Рађање модерне приватности*. Захваљујући овим издањима издавачка кућа СЛЮ заслужна је, „у нашим приликама, за нов начин читања историје”. У настанку прва три тома учествовали су тимови истраживача, док је четврти, најновији резултат, рад само једног аутора, др Мирослава Тимотијевића.

Научника др Мирослава Тимотијевића не треба посебно представљати нашој јавности. Истакнути истраживач 18. и 19. столећа, уз то дугогодишњи професор Филозофског факултета у Београду, он је аутор обимног и занимљивог опуса. Неки међу његовим радовима, као што је синтеза *Српско барокно сликарство*, по својој важности

сигурно превазилазе границе српске средине. По основној струци историчар уметности, значајна појава која представља прекретницу у историји наше барокологичке, Тимотијевић је истовремено виспреног духа, широких интересовања, свестране обавештености и однеговане ерудиције. Личност таквих особина којих је данас све ређе.

Лични и стручни хабитус подстакао је Тимотијевића да понекад искорачи из своје најуже научне дисциплине. Резултат је, на неки начин, и његова најновија књига, *Рађање модерне приватности*, коју представљамо нашој јавности.

Трагајући за бољим разумевањем начина на који се између 16. и 18. столећа оцртала нова граница између подручја приватног и надлежности јавне власти и власти заједнице, Филип Аријес је предложио испитивање три феномена који су преобразили западна друштва: „нова улога државе која се све више меша у области дуго ван њеног домаћаја; верске реформе, протестантске и католичке, којима се од верника захтева интериорнија побожност, интимнија богобојажљивост; и најзад, развој читања и писања, захваљујући чему појединац може да се ослободи старинских веза које га везују за заједницу, за културу казивања и понашања”. Књига Мирослава Тимотијевића, у настојању да се схвати како модерна држава, реформистичке религије и боље расподељена писменост успевају да у нешто више од два века изнова повуку границу између приватног и јавног у животу српског народа унутар Хабзбуршке монархије, следи савет француског историчара.

Пажња аутора усмерена је на рађање модерне приватности и приватног живота код нас у времену од краја 17. до почетка 19. века у делу српске етничке заједнице настајене у простору европског цивилизацијског круга. Било је то раздобље када просвећени апсолутисти у Хабзбуршкој монархији постепено и систематски низом закона и прописа реформишу сав државни и друштвени живот. У том уобличавању, под утицајем просветитељских идеја, долази до сложених превирања и све отворенијих потискивања барокних схватања. Барокни културни модел смењен је просветитељским, а то је условило догађаје који ће изменити карактер појединца и његову улогу у свакодневном животу друштва.

Књига је настајала поступно, као исход дугогодишњих истраживачких искустава, размишљања аутора и његове спознаје да рађање модерне приватности представи као појаву која потпуније од других осветљава одређено историјско раздобље, његове носеће идеје и протагонисте. У складу са таквим опредељењем Тимотијевић је рађање модерне приватности ставио у оквир крупних промена структуре српског друштва од краја 17. до почетка 19. века и настанка његовог грађанства. Јасно је одредио временске и просторне оквире проблема којим се бавио: свакодневни живот Срба у Хабзбуршкој монархији између Велике сеобе и Наполеонових ратова. То је епоха свеопштег српског преображаја у којој је приватност била веома разноврсно испољена, посебно у тек стасалој грађанској средини. О таквој врсти приватности расуђивао је на основу мемоарске, еписторалне и сродне литературе у којој се смењују слике модерне приватности. Студиозна истраживања и ново виђење проблема и догађаја проучио је и изложио на одабраном узорку кроз седам целина-поглавља: Појединац као верник и поданик, Ка новој индивидуалности, Појавност тела, Скровитост душе, Приватност породице, Приватни простор, Проширена приватност.

Уобличавање модерне приватности и приватног живота српског етноса у Хабзбуршкој монархији, како аутор истиче, сложен је процес који је, како смо већ нагласили, у историјским околностима трајао више од једног столећа. Након аустријско-турских ратова, када се половина српског народа нашла у границама Монархије, на-

стали су условили за њихово формирање. Црквене и државне реформе које су тежиле, свака појединачно, али и заједно, да уобличе новог верника и поданика, биле су конститутивни елементи уобличавања модерне приватности и приватног живота српског народа у Хабзбуршкој монархији. За цркву сваки представник народа је верник чију правоверност треба сачувати. Државне власти су у православном појединцу гледале поданика као и свакога другог кога је нужно било укључити у институцију грађанске државе. Интереси цркве и државе поклапали су се у тежњи да регулишу статус појединца, његов јавни и приватни живот. Основно начело деловања обе реформе била је идеја о дисциплини, у свим делатностима јавне и приватне сфере, на којој су засноване две основне категорије апсолутистичких просветитељских реформи, завођење реда и рада у спровођењу идеје напретка и економског благостања. Али стратешки циљеви били су различити. Црква је настојала да од појединца створи подобног верника, а држава поданика. Из тих разлога реформе јавне и приватне сфере у животу српског народа у Монархији нису биле јединствене, али је свака на свој начин утицала на уобличавање новог идентитета појединца, његове индивидуалности и свести о личној и колективној приватности.

Касних четрдесетих и педесетих година двадесетог века дошло је до суштинског померања осећајности, немог преусмеравања осећања неких људи за историју са свешћу о свету ка сопственој унутрашњости и свођењу тих осећања на лично овде и сада. Приватни домаћи простор, док се сама историја, сврсисходни развој људске стварности, стварала на другом месту, постао је простор у којем је осећање сврсисходног развоја људске стварности, таква каква је била, имало средишње место.

Историчари наши савременици потрудили су се да брижљиво претраже све што је друштвено. А у испитивању приватних простора, простора имагинације о ја и простора односа између две интериорности, који представљају приватности новог века, како је то уочио Орест Ренам, „они нису нимало прерасли стадијум поучне биографије. Све, или готово све, остало је да се уради у области ја и интимног.”

Сматра се да ни у касном средњем веку људи још нису били почели да уочавају разлику између унутрашњег и спољашњег ја. Главним разлогом за промену која је настала почетком раног модерног доба, дакле од почетка 16. века, сматра се „раздвајање особе од фиксираних места у социјалној мрежи, што је захтевало да се као о основној јединици мисли о појединцу, а не заједници”. Док је особа пре тога била неодвојива од својих социјалних улога, у овом периоду се појавила идеја о унутрашњем простору, која је са своје стране водила до идеје о приватности. Ма колико то данас може бити необично, нико, заправо, све до краја 17. века никада није био остављен насамо, нико никуда није ишао сам, нико није имао собу коју не би делио са другима. Једно од важнијих поткрепљења за ове ставове налази се и у томе што, уз врло ретке изузетке, у средњем веку аутобиографија као уметнички поступак практично није постојала, да би прави процват доживела баш у 16. столећу, готово истовремено, када се после Дирера у сликарству аутопортрет појавио као самостални жанр. Ова промена отворила је питање одређења сопственог идентитета, које је ранијим епохама било готово непознато, као и могућности да се тај идентитет током живота мења. Следећих неколико векова обележили су, с једне стране, све већа социјална мобилност, и између сталежа и кроз радикалне промене начина и места живота, и, с друге стране, све јача идеја о унутрашњем простору, дубини личности, значају личне предодређености, наглашавање емоционалности и слободне воље. На изванредан начин 16. и 17. век обележавају тријумф индивидуализма у обичајима, односно у свакодневном животу. Друштвени простори,

ослобођени захваљујући победи државе и престанку дружења у оквиру заједнице, уступили су место појединцу како би се „повукао на страну, у сенку”.

Барокни човек схвата свет као позориште у којем се труди да своју улогу, одређену, не баш у потпуности, социјалним оквирима и конвенцијама, одигра на што бољи начин. Средином 18. столећа барокна склоност ка спољашњости потискује се у корист унутрашњег личног и приватног. Лепоту барока која је у тесној вези са стварношћу, замењује стилизована лепота, уметнута у насилно измењену стварност у којој је човек у средишту драме која нема потребу за сценским кинђурењем. Лична слобода и воља особености су одлике нове грађанске елите која ступа на историјску сцену. Концепт личности окренуте себи темељи се на оживљавању традиционалног хришћанског схватања индивидуалности, да би се она потом сагледала у светлости касних просветитељских идеала. Ново схватање индивидуалности више се не исказује само кроз спољашњост и јавну, него кроз приватну сферу и унутрашње биће. Та схватања присутна су и у српској средини у другој половини 17. века, у време аустријско-турских ратова који су довели до померања границе на југ, што је имало за последицу, како је већ речено, да се велик део српског народа нашао унутар Хабзбуршке монархије, хришћанске државе која улази у процес реформи и модернизације. Јавност деловања за представнике српског етноса у Монархији представљала је новину, с обзиром да слобода активне присутности у јавној сфери у Османском царству током потоњих столећа није постојала.

Знајући да „интимност у старим друштвима, никада није чињеница”, Мирослав Тимотијевић ју је тражио изван кодираних понашања и речи. Истраживао је она места које интима највише воли и оне предмете — реликвије који су красили таква места. Индивидуа је, у прошлости, својим осећањима, молитвама и сновима повезивала „са својим бићем, са интимним у свом бићу, неке просторе и неке предмете. Успомена — простор / врт, кабинет / и успомена — предмет / књига, одећа, насликан лик, писмо / имају посебан значај, зато што су припадали некоме ко је био јединствен у времену и месту; њихово значење је кодирано, а другима потпуно разумљиво”. Таква места и такви предмети друштвено су пак обдарени потенцијалима. Разуме се, интимно се открива и преко пописа сачуваних трагова, постојања интима забележеног сликом или записом. „Унутрашњу мисао историчар не може да поврати, за узврат може да напише просторе и предмете који су били њено оличење. Имати своје хаљине, своју постељину, значило је више од самог поседовања. Предмет који се заједнички поседује не искључује могућност да се помоћу њега доспе до оног што је посебно у интимности”.

Слика приватног живота код Срба, у сложену систему аустријског царства од краја 17. до почетка 19. века, напуштање старог модела живљења и прихватање модерних схватања српског етноса који је живео у просторним оквирима европског цивилизацијског круга открива обележја културе становања, исхране, одевања, однос према књизи, путовањима, однос према цркви и вери у свакодневном животу, однос према васпитању и образовању, статусни симболи нове грађанске класе, који постају „културни капитал”, однос према телу које више није „оков душе, већ одраз њене лепоте, репрезентативна форма култивисана васпитањем”, однос према здрављу, болести и смрти.

Студије Мирослава Тимотијевића о вернику и поданику, новој индивидуалности, појавности тела, скровитости душе, приватности породице, у којој сазрева свест о посебности детињег света и у којој је улога жене све значајнија, приватном простору, проширеној приватности, концепт који аутор усваја са намером да истакне прилике у којима се приватно стапало са јавним, породична славља, дружења, шетње, припадају

области проучавања менталитета чинећи ово дело пионирским у српској науци. Временски распон који је омеђио ово истраживање послужио је као основа за закључке до којих се дошло анализом процеса дугог трајања. Читајући поглавља наилазимо на потпуно нове чињенице, које не бисмо очекивали за период о којем се говори. У књизи су отворене многе необрађене теме и обједињена сазнања различитих хуманистичких дисциплина: историје уметности, историје, етнологије и историје књижевности.

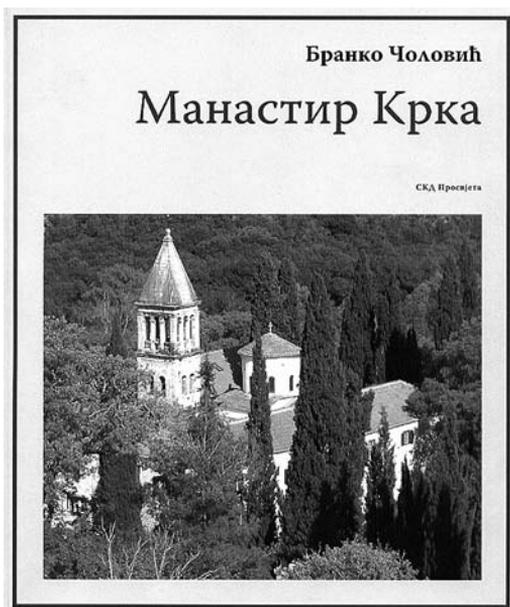
Поимање модерне приватности у времену и простору, у склопу историјских, социо-политичких, филозофских и друштвено духовних вредности Мирослав Тимотијевић узима условно, одбацујући тврду зависност и изравно одсликавање деловања, а укључујући општи друштвени и духовни контекст као оквир, као подстицај, као могућу узрочност збивања.

Да би доказао да се „модерна приватност” у српском народу појавила у 18. веку, аутор је теоријски модел француског историчара Филипа Аријеса, који је предложио да се постојање нововековне приватности утврђује на основу шест аналитичких категорија — књижевности о лепом понашању, аутобиографске књижевности, склоности ка усамљивању, пријатељства, укуса и породичне куће, односно на основу три кључна проблема: освајања појединачне приватности, уобличавања група и настанка нове породице, прихватио као основну структуру свога дела.

Књига *Рађање модерне приватности*, која помно прати важне токове модерне светске науке доноси читав низ нових поузданих резултата и уверљивих тумачења, представља крупан методолошки и сазнајни искорак. Аутора одликују пространа обавештеност, продорна мисао, висока култура и луцидни дух. Изложени закључци дуго неће бити превазиђени, а размишљања о садржајима снажно ће утицати на будућа истраживања. Као и у другим својим радовима, и у овоме аутор није желео да се његова реч схвати као коначни суд, него као нов подстицај за даље интерпретације. Духовни обриси неке културне епохе могу се различито тумачити, укључујући субјективно расуђивање. Студије које су биле примарне за ову књигу могле би се другачије усмерити, можда донети другачије закључке. Предмет је сам по себи важан и логично је да укључује различите начине обраде и занимање истраживача који стоје на најразличитијим становиштима, јер управо највећа тешкоћа у историји културе је у томе што „она мора разделити велики духовни след у поједине, привидно често својеволне категорије, да га некако узмогне приказати”. Какве год примедбе стављали овој књизи, треба истаћи њену подстицајну радикалност и чињеницу да пружа сасвим други угао гледања. Дело заслужује пажљиво читање. У њему су значајна размишљања на која познаваоци, стручњаци, убудуће треба да рачунају.

*Мирослава Косић*

**Бранко Чоловић, *Манастир Крка*, СКД „Просвјета”,  
Загреб 2006; 206 страница, црно-беле фотографије  
и блок фотографија у боји, нацрти и планови, резиме  
на енглеском језику, извори и литература, индекси,  
ISBN 953-6627-83-3.**



Трећа књига у Просвјетиној библиотеци „Баштина” посвећена манастиру Крка представља резултат истраживачких напора историчара уметности Бранка Чоловића и прву модерну научну монографију посвећену најзначајнијем манастиру у северној Далмацији. Стручни читалац ће, према садржају изложеном на почетку студије, наслутити методолошки распоред карактеристичних монографских студија манастира, у претходним деценијама у великој мери усвојен и развијан у домаћој научној средини, првенствено међу проучаваоцима српске уметности средњег века.

Након краћег уводног географског позиционирања манастира којим се дефинишу основни природни и климатски услови за његов развој, аутор приступа детаљном излагању извора и историографије који се односе на манастир Крка.

Одабир кретања кроз широк корпус докумената и написа хронолошким принципом резултирао је спретним излагањем података из различитих извора: од најстаријих датираних у другу половину XV и у XVI век, углавном италијанских преписа турских докумената у архиву манастира и првог поузданог помена Крке у грамати добро-босанског митрополита Гаврила 1578, до записа у раним рукописним књигама. Посебно значајан допринос представљају закључци омогућени картографским изворима, на првом месту млетачким и римским картама Далмације из XV и XVI века. Чоловић, поред извештаја и списа далматинских провидура из XVIII столећа, у широк спектар извора које третира укључује и белешке италијанских и енглеских путописаца XVIII и XIX века. Модерна историографија о манастиру Крка, почев од епископа Никодима Милаша па све до скоријих покушаја систематизације основних сазнања, третирана је сумарно, али ефикасно, уз, чини се, сасвим примерен критички тон с обзиром на веома присутну романтичарску мистификацију легенди о оснивачу и најранијој историји манастира.

Познато предање о средњовековном пореклу монашке насеобине у Крки и киторству Јелене Шубић, сестре цара Душана, у поглављу посвећеном историји манастира аутор, иако не искључује њену утемељеност на стварним историјским догађајима, ставља под критичку лупу указујући на научну неодрживост ауторитета изгубљеног Летописа епископа Симеона Кончаревића интродуцираног од стране епископа Никодима Милаша. С пуним поштовањем за Милашев допринос сазнањима о историји српске цркве у Далмацији, слој предања о оснивању и старости Крке Чоловић адекватно пропушта кроз инструментариј модерне историјске науке јасно га одвајајући од каснијих аутентичних извора. Иако прожета критичким мишљењем о резултатима ранијих истраживања, разматрања о историји манастира уобличена су у компактан текст при чему је лепеза спекулација које произлазе из непостојања или нејасности извора спретно спуштена у промишљене фусноте. При том није изостало јасно одсликавање свих фаза историјског развоја манастира обележених првенствено специфичним геополитичким положајем далматинског региона и сменама турске, млетачке, француске и аустријске власти. Способност крчке монашке заједнице да се одржи у тим, православним „шизматичима” трајно ненаклоњеним, условима обележеним и дуготрајним осујећивањем постављања званичног православног епископа у Далмацији, поставила је игумане Крке на истурен положај фактичких управитеља далматинске православне цркве. Аутору није промакло да уочи и фиксира специфичне статусно-хијерархијске аспекте рецепције улоге манастира произашле из тако позиционираних историјских услова.

На посебно сложен проблемски сплет, по свему судећи и у овом тренутку неразрешив у потпуности, без обзира на високу вероватноћу тачности одређених претпоставки, Чоловић наилази приликом разматрања архитектонског хабитуса комплекса манастира Крка, а посебно манастирске цркве. Поред претресања закључака произашлих из досадашњих истраживања, а у светлу чињенице да модерна археолошка истраживања у манастиру нису обављена, окреће се непосредној опсервацији и презентацији доказивих чињеница о структурној разноликости и вишеслојности просторних сегмената. Посебну вредност представљају веродостојни преписи многобројних киторских записа урезаних на самим грађевинама који су подробно анализирани, као и описи различитих сполија у ентеријеру чије присуство компликује закључке о композитној целини црквене грађевине. Опис и цртежи подземних просторија и крипте испод цркве чине такође драгоцен допринос Чоловићевих разматрања, као и повезивање њихове првобитне намене са утемељењем и најранијим животом самог манастира. Посматрање необичног архитектонског склопа цркве, чији централни део — олтарски простор и наос припадају, чему је и Чоловић апсолутно склон, периоду обнове рашких градитељских традиција, доводи га до закључка да другачије концептирана и необично оријентисана припрага представља ранији, вероватно средњовековни слој храма, док су првопоменути делови, постављени под углом у односу на нартекс, резултат градње настале у временима када је православна црквена организација у Далмацији добила чвршће обриси. Аутор такође аргументовано образлаже своје ставове о припадности овог дела грађевине времену полета након обнове патријаршије у XVI веку, као и тврдње да су његови градитељи, у датом историјском тренутку, морали бити Срби вични подражавању облика српског средњовековног градитељства.

Посебно поглавље књиге посвећено је презентацији унутрашњег простора и опреме манастирске цркве, при чему је највећа пажња усмерена на иконостас као доминантан елемент унутрашње декорације. Његова хетерогена структура и специфично-

сти везане како за датовање икона, њихов стил и порекло, тако и за технику израде делова и саму необичну структуру иконостаса, наводе аутора на низ индиректних закључака међу којима би најинтригантнија била условна претпоставка о Михајлу Дамаскину као аутору изванредних престоних икона у каснијим репрезентативним сребрним оковима. Присуство икона мањих димензија у горњим зонама иконостаса пореклом из Русије као и наглашену маријанску тематску потку програма иконостаса која је, без обзира на различито време настанка икона које га сачињавају, изгледа била доследно спроведена, аутор тумачи као вид прилагођавања православне духовности и визуелног религијског контекста барокном времену. Још једном, сада већ као елемент методолошке доследности, Чоловић доноси преписе свих записа на иконостасу и иконама. Поглавље је употпуњено схематизованим цртежом олтарске преграде са распоредом икона омогућеним срећном околношћу његове потпуне очуваности.

Велик простор књиге заузела су ауторова излагања о резултатима истраживања ризнице манастира Крка, која је, с обзиром на стање очуваности, категорисана као једна од најбогатијих у оквиру Српске православне цркве данас. Осврћући се на њену, такође веома хетерогену, структуру, узимајући у обзир оно што се могло закључити о исто тако многобројним приложницима, Чоловић оцењује статус крчке ризнице као својеврсног континуираног сабиралишта драгоцених предмета и икона, првенствено путем поклона, поткрепљујући такав став чињеницом да је веома мали број ризничких артефакта настао у самом манастиру за његове непосредне богослужбене потребе. Посебну пажњу аутор посвећује многобројним иконама из различитих периода. У презентацији богатог фондуса опредељује се за његову поделу по пореклу оформљујући посебне целине са иконама западне провенијенције, италокритским, грчким, српским и руским иконама. Иконографске посебности и акценти, поготову они везани за спецификуме у Далмацији распрострањених култова, али и посебан статус самог манастира у вишевековном иноверном окружењу, нарочито су акцентовани. Истовремено, уложен је и знатан напор у препознавање појединачних иконописачких рукописа, датацију и атрибуцију икона. Заједно са многобројним црно-белим илустрацијама и колор блоком посвећеним искључиво репродукцијама крчких икона, овај део књиге представља њихову прву свеобухватну презентацију и, с обзиром на досадашње стање проучености, прави истраживачки подвиг. Слична се оцена може ставити и уз поглавље посвећено богослужбеним предметима сачуваним у манастирској ризници уколико би се узела у обзир оправданост ауторовог избора само оних артефакта који, према увреженим системима вредновања, заузимају највиши ранг репрезентативношћу материјала и техника израде, односно историјском вредношћу записа које носе.

Као посебна специфичност манастира Крка у издвојеном поглављу описана је сразмерно богата галерија портрета њених јеромонаха и архимандрита настајалих у периоду од XVIII века па готово до данашњих дана. Портрети, као сасвим нововековни изрази афирмације личности, углавном су везани за контекст архијерејске величајности, док су у православним манастирским срединама били готово проскрибовани. Њихово континуирано наручивање од стране виђенијих припадника крчког братства аутор је протумачио посебним статусом манастира којем је током дугог периода припадала предводничка улога у православној цркви у Далмацији, али и утицајима западне средине и обичаја који свакако не могу бити занемарени. Поглавље функционише као инвентар портрета са краћим описима и оценама ликовних квалитета, а посебно се може учинити корисним због доприноса познавању портретских опуса сликара попут Аксентија Мародића и Влахе Буковца.

Инвентарским приступом аутор се задовољава и у одељку текста посвећеном библиотеци манастира Крка. Попис рукописа и књига које је ова заједница сакупила током времена послужиће сваком истраживачу заинтересованом за структуру библиотека српских манастира новог века и њихове специфичности произашле из, како духовних и богослужбених потреба, тако и из посебних услова који су одређивали интелектуалну климу православне монашке заједнице у готово апсолутном католичком окружењу.

Закључно поглавље Чоловићеве књиге доноси и концизно написан синтетички текст који ефикасно истиче сва досадашња сазнања о манастиру Крка и подвлачи најбоље аргументоване тезе око којих су се у ранијим истраживањима сламала многа копча. Истовремено, закључком је надомештено на понеким местима у књизи расуто излагање узроковано доминантном тежњом ка презентацији и тумачењу великог броја хетерогених и често дискутабилних извора.

Управо из последње напомене произлази и закључак о незахвалној истраживачкој позицији коју Бранко Чоловић прихвата. Из тих напора произашла је свакако узорна и непретенциозна научна монографија која своју афирмацију тражи и добија првенствено у академској средини. Њена апсолутна употребљивост и обиље факата са луцидним тумачењима чиниће је незаобилазним штивом сваком будућем истраживачу православног наслеђа у Далмацији и Хрватској. Издавачка политика СКД „Просвјета” је књигом о манастиру Крка у оквиру едиције „Баштина”, као другом монографијом српско-православног сакралног комплекса у Хрватској, дала нове позитивне резултате кроз подршку ауторима који наслеђу сопственог завичаја прилазе са, у данашњим и будућим временима једино функционалне и одрживе, а колико је год могуће национално и професионално незаведене, научне позиције.

*Александра Кучековић*

## Именски регистар

- Абрамовић, Марина 312  
Агамбена, Ђорђо (Agamben, Giorgio) 310  
Адамовић, Ана 183  
Адамовић, Филип 183  
Адлер, П. (Adler, P. J.) 200  
Азриел, Исак 267, 275  
Ајбл 197  
Алексијевска, Ј. Х. 224  
Алемберт, Д. 218  
Алџати, Андреас (Alciatus, A.) 120  
Аман, Јан (Aman, Jan) 298  
Амброзић, К. 110  
Амброзић, Катарина 335  
Андервуд, П. А. (Underwood, P. A.) 59  
Анђал, А. 112  
Антоновић, Исаија, митрополит 128, 169  
Аријес, Филип 342, 343, 346  
Аристотел 119  
Арсењев, А. 278  
Арсић, Ирена 249  
Аспиотис, Николаос 257
- Бабиќ, Б. 54, 60  
Бабић, Бошко 44, 49, 70  
Бабић, Г. 50—56, 60, 82, 87, 89, 237  
Бајаловић, Ђура 267, 275  
Бајаловић, Петар 292, 296  
Бакалова, Е. 63, 242, 243  
Балабановић, П. 153  
Баранович, Лазар 120  
Барањи, Андрија 282, 295  
Барбер, Ч. (Barber, Ch.) 63  
Баришић, Ф. 71  
Баронијус, Гезаре 112  
Бардиева-Трајковска, Д. 56  
Басуалдо, Карлос (Basualdo, Carlos) 310  
Бауер, Уте Мета (Bauer, Ute Meta) 310
- Бачевић, Димитрије 128, 161, 164—168, 170, 173, 175, 177—179, 192  
Белдичан, Н. 45  
Белђорно-Нетис, Франко (Belgiorno-Nettis, Franco) 311, 312  
Белини, Ђовани 333  
Белић, В. 222  
Белобрк, Момчило 267, 275  
Белтинг, К. (Belting, H.) 10, 49, 55, 68  
Берса, Јосип 250, 255  
Бертини, Ђузепе 256  
Бећин, Арсеније 183  
Бећин, Лука 183  
Бизанти, Трипо, бискуп 12  
Билинић, Паво 260  
Билс, Д. (Beales, D.) 194, 204, 217  
Бирен, Данијел (Buren, Daniel) 312  
Бичков, В. 49  
Бленинг, Т. (Blanning, T. C. W.) 195, 207  
Блок, Рене (Block, René) 313  
Богдановић, Живана 282, 283, 295  
Богојевић, Ратомир 267, 275  
Боде, Арнолд (Bode, Arnold) 307  
Божидаровић, Никола 259  
Бојацијевић, С. (Бојацијевић, С.) 243  
Бојс, Јозеф (Beuys, Joseph) 309, 312  
Болица, Иван (Ivan Bona de Boliris) 12  
Болтански, Кристијан (Boltanski, Christian) 312  
Бон, Бранко 292, 296  
Бонами, Франческо (Bonami, Francesco) 298  
Бонито, Олива Акиле (Bonito, Oliva Achile) 316  
Бонифације VIII, папа 34  
Бори, Егид фон 197  
Борнр, Р. (Bornert, R.) 51  
Борозан, Игор 338—341  
Ботушаров, Л. 242  
Боуман, Оле (Bouman, Ole) 298

- Бошковић, Божо 252, 254  
 Бошковић, Ђ. 87  
 Бошковић, Нико 252  
 Бравачић, Стијела 262  
 Брајовић, Саша 127, 151, 331—334  
 Бранковић, Ђорђе, гроф 110, 114, 123  
 Бранковић, Ђурађ, деспот српски 90  
 Бранковићи, деспоти сремски 148, 149  
 Брашован, Драгиша 291, 292, 296  
 Брдар, В. 292  
 Бренер, Александар (Brenner, Aleksander) 325, 316  
 Бродерс, Марсел (Broodthaers, Marcel) 312  
 Брођи, Беркоф Ђ. (Brogi Bercoff, G.) 112  
 Брубакер, Л. (Brubaker, L.) 49, 59, 78  
 Бугарин, Виктор (Burgin, Victor) 312  
 Бугон, Петар (Bugoni, Petrus) 10  
 Буковац, Влахо 258, 349  
 Булић, Франо 260  
 Бућа, Михаило (Buchie, Micho) 10  
 Бућа, Никола 10  
 Бухтал, Х. (Buchthal, H.) 54
- Вагнер, Х. (Wagner, H.) 299, 305  
 Вајгл, Христофор 155  
 Вајола, Бил (Viola, Bill) 309  
 Вајцман, К. (Weitzmann, K.) 54, 55, 68  
 Валдвогел, Флоријан (Waldvogel, Florian) 317  
 Валеријанус, Пјер (Pierius Valerianus) 120  
 Валов, Никола 229, 241, 246  
 Валтер, Х. (Walter, Ch.) 74  
 Ван-Свитен, Герхард 197  
 Василиев, А. 228, 229, 231, 234—236, 238, 243  
 Василијевић, Јов 147—149, 151, 152, 156—160, 167, 168, 175  
 Васић, Павле 81, 82, 110, 115, 118, 170, 171, 182  
 Везилић, Алексије 207  
 Векијети, Емил 254, 260, 262, 264  
 Весел, К. (Wessel, K.) 56  
 Веселиновић, Р. 125, 126  
 Вигли, Марк (Wigley, Mark) 303  
 Видовић, Емануел 260  
 Видокл, Антоан (Vidokl, Anton) 317  
 Вилкинсон, Џ. (Wilkinson, J.) 63  
 Вилогорац, Инге 260  
 Вилсон, В. Д. (Wilson, W. D.) 206  
 Вита, фратар из Котора 11  
 Витезовић, Павле Ритер 110  
 Вителески, Лоренцо 251  
 Витковер, Р. (Wittkower, R.) 114  
 Владисављевић, Сава 110, 250
- Војводић, Д. 20, 24, 26, 27, 29, 32—34, 39, 59  
 Војиновић, Милорад 265, 269  
 Војиновић, С. 205  
 Волф, Г. (Wolf, G.) 55  
 Волф, Кристијан 197  
 Ворд, В. Р. (Ward, W. R.) 197  
 Вос, Ј. (Voss, J.) 218  
 Вотије, Бен (Vautier, Ben) 312  
 Vogagine, Jacobus de 23, 28, 30, 35, 37, 38  
 Вујановић, Јосиф 179, 192  
 Вујановски, Стефан 199, 200, 203, 207  
 Вујић, Ј. 81, 86  
 Вујић, Јоца 134, 161, 163  
 Вујичић, Р. 11  
 Вујовић, Б. 81, 87, 277, 284  
 Вукановић, Бета 335  
 Вуковић, Горан 251, 259  
 Вукмановић, Радисав 249, 250, 252, 257, 260, 262  
 Вукосављевић, Сретен 19  
 Вурмбахер-Бојс, Ева (Wurmbacher-Beuys, Eva) 309  
 Вурник, Иван 281  
 Вълева, Ц. 57
- Габелић, С. 76  
 Гавриловић, Стефан 118  
 Галаварис, Џ. (Galavaris, G.) 54  
 Гаридис, М. (Garidis, M.) 44  
 Геблер, Тобијас Филип 197  
 Генова, Е. 236, 241, 243  
 Георије Грк 11  
 Георгијевић, Јован, епископ вршачки 152, 167  
 Georgitsoyanni, E. N. 48  
 Georgitsoyanni, M. 44, 69  
 Гергова, И. 225—227, 242—244  
 Герстнер, Јакоб 185, 192  
 Герт, Х. (Gerth, H. H.) 206  
 Герштел, С. Е. (Gerstel, S. E. J.) 39  
 Гец, Сузана (Ghez, Susanne) 310  
 Гласмајер, М. (Glasmeier, M.) 307  
 Голубева, М. (Goloubeva, M.) 207  
 Гравгард, А. М. (Gravgaard, A. M.) 52  
 Грдинић, Н. 117, 120  
 Гржинић, Марина 297, 298, 307, 310, 311, 316, 318  
 Григорије Велики, папа 21, 28  
 Григорије Назијански 27  
 Гриффин, Д. Х. (Griffin, D. H.) 204  
 Грозданов, Ц. 71  
 Грујић, Нада 255

\* ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Грујић, Р. 134, 135  
 Гума-Петерсон, Т. (Gouma-Peterson, T.) 233, 243
- Дабронов, Иван (Dabronis, Johannes) 10  
 Давид, Катрин (David, Catherine) 309, 310  
 Давид, митрополит прилепски 46—48  
 Давидов, Д. 110, 116, 117, 126—133, 135—145, 169, 211  
 Даглас, Мари (Douglas, M.) 297, 320, 325  
 Дамаскин, Михајло 349  
 Дамјанов, Андреја 223, 224  
 Дандоло, Андреа 19  
 Даничић, Ђ. 90  
 Дарбовен, Хане (Darboven, Hanne) 312  
 Деметровић, Атанасије Секереш 121, 208, 216, 218, 219  
 Демус, О. (Demus, O.) 49  
 Денић, Ч. 121, 210  
 Деретић, Ј. 114, 123  
 Дибетс, Јан (Dibbets, Jan) 312  
 Диби, Жорж 342  
 Дидро, Дени 212, 217, 218  
 Димитриевски, А. А. 62  
 Димитријевић, Атанасије Секереш 203, 207  
 Димитријевић, Брацо 312  
 Димитријевић, Димитрије 281  
 Димитров, Христо 228, 229, 241  
 Дифрен, С. (Dufrenne, S.) 51  
 Дича, зограф 236, 238  
 Доречновић (Дорјановић), Никола 81, 88—91, 108  
 Доспевски, Захарија 229  
 Доспевски, Иван 229  
 Дрљевић, Марија 277—296  
 Друер, Л. (Drewer, L.) 23, 26  
 Друмјев, Д. (Друмев, Д.) 227  
 Душан, цар српски 19, 43, 45, 48, 75, 348
- Ђордани, Е. (Giordani, E.) 50  
 Ђорђевић, Драгутин 281  
 Ђорђевић, И. М. 19, 54, 60, 71, 75, 77  
 Ђорђевић, Јован, митрополит 202  
 Ђурић, В. Ј. 11, 12, 16, 18  
 Ђурић, С. 16, 240  
 Ђурић-Замоло, Д. 278, 282
- Евпраксија, монахиња 44  
 Експорт, Вали (Export, Vali) 312  
 ЕлДахаб, Марија Абу (ElDahab, Mai Abu) 317  
 Енвезор, Оквиу (Enwezor, Okwui) 309, 310  
 Ерлих, Хуго 281  
 Ернест, Леополд, гроф 197
- Естерхази, гроф 207  
 Ефтимија, монах трескавички 48  
 Еше, Чарс (Esche, Charles) 314, 315, 319
- Ждраков, З. 44  
 Живковић, Б. 65, 85  
 Живојиновић, Д. 156  
 Живојиновић, М. 45  
 Житник, Јасмина 261  
 Жолтовски, П. М. (Жолтовский, П. М.) 120  
 Жуков, Андреј 252
- Замуровић, Д. 171, 172  
 Зарић, Ирена 221—247  
 Зарић, Р. 81  
 Зауер, гроф 200  
 Захаријев, Ј. (Захариев, Й) 221—223, 243, 244  
 Земан, Харалд (Szeeman, Harald) 202, 298, 299, 308, 316  
 Зенакос, Августин (Zenakos, Augustine) 317  
 Зоненфелс, Јозеф фон 208  
 Зубрижински, Никодим 129
- Ибрајтер-Газибара, Бојана 125—175  
 Ивановић, Катарина 335  
 Ивачковић, Светозар 267, 275  
 Ивековић, Ђирил 259  
 Игнац, Јохан 200  
 Игњатовић, А. М. 278, 282  
 Изабела од Парме 217  
 Иларион, свештеник трескавички 48  
 Илић, Михајло 183  
 Иналцик, Х. (Inalcik, H.) 45  
 Исајловић, Јован Старији 179—181, 185, 192
- Јаворски, Стефан 127, 132, 159  
 Јанековић, Р. З. (Janeković, Römer, Zdenka) 250  
 Јанковић Миријевски, Теодор 199, 200, 202, 203, 207, 208, 213, 218, 219  
 Јанковић, Оливера 335  
 Јеврић, Олга 335  
 Језерац, Стефан 68  
 Јоб, Беневенуто 257  
 Јован из Драча 11  
 Јовановић Шакабента, Арсеније IV, патријарх српски 125, 126, 128—130, 132—134, 148, 156  
 Јовановић, Викентије Видак, митрополит карловачки 129, 144, 166, 201, 202, 207—210  
 Јовановић, Даница 336  
 Јовановић, Дионизије 147  
 Јовановић, Ђорђе 338, 340  
 Јовановић, Миодраг 132, 263

- Јовановић, Рацко 148, 167  
 Јовановић, Светозар Старији 267, 275  
 Јовановић, Тимотеј, ђакон карловачки 180  
 Јоксић, Косара 336  
 Јордан 109, 115  
 Јосиф II (Joseph II), цар аустријски 194, 197, 207, 217, 219  
 Јоханес (Johanes), зидарски мајстор 170  
 Јулинац, П. 113, 114  
 Јуришић, Димитрије 282  
 Јурман-Караман, Д. 184
- Кадијевић, Александар 223, 259, 263, 265—278, 280, 285, 288—292  
 Калач, Златко 258  
 Кантор, Тадеуш (Kantor, Tadeusz) 312  
 Капици, К. (Capizzi, C.) 51  
 Карађорђевић, Александар I, краљ 277, 292, 293, 296, 341  
 Карађорђевић, Петар I, краљ 336  
 Карађорђевићи, династија 258  
 Каралампидис, К. П. (Charalampidis, C. P.) 51  
 Караско, М. Е. (Carasco, M. E.) 29  
 Караџић, Вук 112  
 Карло IV, краљ 125  
 Карловац, Милан 261  
 Касапова, Е. 224  
 Кауниц, канцелар 197, 198  
 Кауфман, Т. (Kaufmann, T. Da Costa) 333  
 Кафтал, Г. (Kaftal, G.) 21, 23, 30, 31, 37, 38  
 Кашић, Душан 177, 182  
 Кеновић, Адемира 300  
 Керман, И. (Cerman, I.) 194  
 Кесић-Ристић, С. 29, 68  
 Кеслер, Х. Л. (Kessler, H. L.) 55  
 Кечкемет, Душко 260  
 Кириловић, Д. 200, 202, 203  
 Кирпичников, А. И. 60  
 Китај, Роналд Б. (Kitaj, Ronald B.) 312  
 Кицингер, Е. (Kitzinger, E.) 55  
 Клајн, Наоми (Klein, Naomi) 302  
 Кларк, Кенет (Clark, Kenneth) 306  
 Клемент XIV, папа 198  
 Клементс, Р. Ј. (Clements, R. J.) 118, 121  
 Кнежевић, Стефан 253  
 Ковачевић, Видосава 336  
 Којић, Бранислав 267, 275, 278  
 Кокоља, Трипо 333  
 Колендић, П. 129  
 Колер, Франц, гроф 197, 201  
 Колингвуд, Р. Џ. (Collingwood, R. G.) 111  
 Комнини, династија 10
- Конор, К. Л. (Connor, C. L.) 75  
 Константин Велики, цар 23  
 Константин Филозоф 90  
 Кончаревић, Симеон 348  
 Коњикушић, В. 110, 115—117  
 Корал, Марија де (Corral, Maria da) 319  
 Кораћ, В. 12  
 Кортун, Васиф (Kortun, Vasif) 314, 315  
 Коруновић, Момир 267, 275, 279, 280  
 Коста Цинцарин 170  
 Костас (Костис) 23  
 Костецкаја, Ел. (Костецкая, Ел.) 59  
 Костић, Мирослава 109—124, 128, 142, 161—166, 169, 170, 197, 199—203, 206, 208—210, 212, 213, 346  
 Костић, Мита 210, 211  
 Костић, Страхиња К. 203, 204, 210, 215, 216  
 Кох, Г. (Koch, G.) 68  
 Кошут, Џозеф (Kosuth, Joseph) 304  
 Кошчевић, Ж. 303  
 Краснов, Николај 288—290  
 Краус, Јохан Урлих (Johann Ulrich Kraus) 132  
 Краусен 146  
 Крачун, Теодор 177—180, 185, 192  
 Кулик, Олег 298, 304  
 Кулић, Б. 153, 154  
 Курџбек, Јосиф 121, 202, 203, 207, 209, 216  
 Кучековић, Александра 349  
 Куюмџиев, А. 223, 228—230, 240
- Лазаревић, Анђелија 336  
 Лазаревић, Стефан, деспот српски 81, 85, 88—90  
 Лазарини, Данијел 202  
 Лазић, Стефан 182  
 Лакроа, Кристијан (Lacroix, Christian) 298  
 Ламбрехт, К. (Lambrecht, K.) 196  
 Лeko, Димитрије М. 282, 291, 296  
 Лесек, Мирјана 109, 178  
 Лески, Е. (Lesky, Erna) 204  
 Лидов, А. 55, 62  
 Лубарда, Петар 311  
 Лукези-Пали, Е. (Lucchesi-Palli, E.) 57, 59  
 Лукић, Мара 336  
 Лути, Урс (Luthi, Urs) 312
- Мавродинов, Н. 223, 228  
 Магвајер, Х. (Maquire, H.) 56, 57  
 Мадас, Д. 89  
 Мајендорф, Џ. (Majendorff, J.) 54, 57  
 Маквеј, К. Е. (McVey, K. E.) 50  
 Мако, В. 57

\* ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Максимилијан, цар мексички 253  
 Максимовић, Ј. 10, 12  
 Максић, С. 291  
 Макуљевић, Ненад 221, 225, 228, 230, 235, 241, 242, 244, 334, 342  
 Маневић, З. 269, 277, 280, 282, 285, 291, 292  
 Мано-Зиси, Ђ. 81, 86, 87  
 Манојловић, Аврам 183  
 Манојловић, Миша 267, 275  
 Мансфелд, Јохан Георг 110, 116  
 Мари, Б. 300  
 Марија Терезија (Maria Theresia), царица аустријска 133, 135, 157, 169, 170, 194, 197, 199, 200, 203, 207, 210, 211, 213, 218, 219  
 Марија, Волтер де (Maria, Walter de) 309  
 Маринеску, Марин (Marinescu Marin, С.) 57  
 Маринковић, Ана 336  
 Марицки-Гађански, К. 111  
 Марјановић-Душанић, Смиља 342  
 Марко Аурелије, цар римски 32  
 Марковић, Арсеније 177, 183  
 Марковић, М. 44, 55, 56, 58, 59, 71, 74, 77, 232  
 Марковић, Славица 259  
 Марковић, Срђан 265  
 Мародић, Аксентије 349  
 Мартинес, Роса (Martinez, Rosa) 299, 319  
 Мартини 197  
 Мартиновић, Јово 262  
 Мартран, Роберт 45  
 Масенијус, Јакобус (Masenius, Jacobus) 120  
 Маскарели, Д. 269  
 Маслаћ, Драгутин 281  
 Матезен, комесар царски 201  
 Матић, С. 121  
 Матковски, А. 45  
 Махарај, Сарат (Maharaj, Sarat) 310  
 Маче, Ф. (Matche, F.) 117  
 Мачијакини, Карло 256  
 Маширевић, Атанасија 180  
 Маширевић, Сара 180  
 Маширевић, Теофан 180  
 Машнић, М. 62  
 Медаковић, Дејан 81, 90, 109, 141, 153—156, 256, 263  
 Мек Креј, Портер (McCray, Porter) 308  
 Мекша, Марин (Marinus Meхе) 10  
 Меле, приор 9  
 Мелтон, Ј. Х. В. (Melton, J. V. H.) 195—198  
 Мереник, Лидија 335—337  
 Мерц, Марио (Merz, Mario) 312  
 Месаџе, Анет (Messenger, Annette) 312  
 Месмер, Јозеф 198  
 Месмер, Томас 130, 133, 145, 146, 175  
 Метју, Т. Ф. (Mathews, T. F.) 51  
 Mercenier, R. P. E. 52, 53  
 Мехмед II, султан туски 47  
 Мештровић, Иван 260  
 Мигације, надбискуп бечки 197  
 Мијовић, П. 15—18  
 Микић, О. 162, 164, 178  
 Миладинов, Д. 184  
 Милановић, Весна 70, 75  
 Милановић, М. 279  
 Милановић, Риста 86  
 Милаш, Никодим 249, 250, 347, 348  
 Миле, Г. (Millet, G.) 57, 67, 68  
 Милевска, Сузана 306  
 Милеуснић, Слободан 178, 182  
 Милош, кнез српски 279  
 Милошевић, Ђ. (Milossevich, Giorgio) 256  
 Милошевић, М. 13  
 Милутин, краљ српски 17, 43, 52, 117  
 Миљковић, Љубица 335  
 Минић, Оливер 277, 282, 284, 292  
 Мино, свештеник трескавички 48  
 Мирковић, Ј. 8, 57, 71, 244  
 Мисијан, Виктор (Misiano, Viktor) 298  
 Миславски, Атанасије 120  
 Митров, Стефан Љубиша 253  
 Митровић, Божидар 249  
 Митровић, Катарина 341  
 Митрофан, монах трескавички 48  
 Михаил IX 43  
 Михаиловић, Радмила 120—122, 132, 141, 142, 225, 226  
 Михаилович Андросов, Василије 267, 275, 277, 278, 282, 283—285, 287—290, 292, 293, 295  
 Михајло Астрапа 16  
 Михаљчић, Р. 45  
 Младеновић, А. 129  
 Могила, Петар 127, 151  
 Момировић, П. 180  
 Москера, Герардо (Mosquera, Gerardo) 304  
 Моцарт, Амадеус 207  
 Мошин, Владимир 54  
 Мразек, В. (Mrazek, W.) 120  
 Мразовић 218  
 Мразовић, Аврам 199, 200, 207, 219  
 Мунтадас, Антонио 300, 303, 304, 321  
 Мурат I, султан турски 44  
 Муратори, Лудовик Антони 197  
 Мурики, Д. (Mouriki, D.) 57  
 Мусладин, Балдо 257  
 Мутњаковић, Андрија 277, 281, 284, 292  
 Мушић, Зоран 312  
 Мушицки, Лукијан 121

- Недељковић, Милорад 281  
 Нелсон, Р. С. (Nelson, R. S.) 63, 306  
 Немања (Стефан Немања) 89  
 Немањићи, династија српска 19, 149, 167, 258  
 Ненадовић, Павле, митрополит карловачки 125—175, 180, 188, 199, 207, 214, 215  
 Ненадовић, С. М. 86  
 Несторовић, Богдан 277, 278, 282, 285, 290—292  
 Несторовић, Урош 207  
 Неш, Марк (Nash, Mark) 310  
 Нешковић, Ј. 87  
 Нид, Линда (Nead, Linda) 306  
 Никодим, архиепископ пећки 18  
 Никола III, епископ дабарски 16  
 Никола Грк 11  
 Никола, свештеник трескавички 48  
 Николајевић, Георгије 249, 250, 252  
 Николић, Владимир 171, 267, 275  
 Николић, Р. 85  
 Николић, Р. Т. 222  
 Никольскии, А. Д. 62, 63  
 Новаковић, Дионисије 151  
 Новаковић, Стојан 113  
 Нојман, Балтазар 171  
 Нордхаген, П. Ј. (Nordhagen, P. J.) 56
- Обрадовић, Димитрије 129  
 Обрадовић, Доситеј 114, 115, 118, 123, 207, 208  
 Обреновић, Јован, кнез српски 86  
 Обреновић, Љубица, кнегиња српска 86  
 Обреновић, Милош, кнез српски 86, 338, 340, 341  
 Обреновић, Петрија 86  
 Обреновић, Савка 86  
 Обреновић, Томанија, кнегиња српска 86  
 Обреновићи, династија српска 339  
 Обушковић, Марко 182  
 Октавио, Заја (Zaya, Octavio) 310  
 Орбино, Мавро 110, 112, 124  
 Орфелин, Захарија 139—146, 171, 173, 175, 193—219, 236  
 Орфелин, Јаков 109—124  
 Остојић, Василије 148, 160, 161, 166, 177—179, 192  
 Остојић, Тања 144, 298, 299, 304—307, 324, 325
- Павић, М. 111—114, 123  
 Павловић Барили, Милена 335  
 Павловић, Висарион, епископ 129  
 Павловић, Живко 81  
 Павловић, Ј. 242
- Пајић, С. 232  
 Палас, Д. Ј. (Pallas, D. J.) 62, 68  
 Палеолози, династија византијска 75, 77  
 Панамаренко (Panamarenko) 312  
 Панчо, свештеник трескавички 48  
 Параскевин, Никола 180  
 Паћинели, Филипо (Filippo Picinelli) 120  
 Паулинус, бискуп 35  
 Пач, Антоније 180  
 Пејић, Богдан 303  
 Пејић, С. 242  
 Пенк, А. Р. (Penck, A. R.) 312  
 Пеноне, Ђузепе (Penone, Giuseppe) 312  
 Перишић, Андрија 254, 255, 260, 264  
 Перјовши, Дан (Perjovschi, Dan) 318, 319  
 Перовић, Јовица 249, 257, 258  
 Перовић, Стева 260  
 Петар Велики, цар руски 110, 120, 127, 173, 250  
 Петковић, В. Р. 81, 89  
 Петковић, Сретен 54, 83, 105  
 Петрановић, Герасим 253  
 Петридис, С. (Petrides, S.) 62, 63  
 Петровић, К. 134  
 Петровић, Мојсеј 128, 134  
 Петровић, Надежда 335—337  
 Петровић, Петар Његош 252  
 Петровић, Петар, епископ темишварски 205, 206  
 Петровић, Радомир 81—108  
 Петровић Валов, Костадин 228, 229  
 Петровић, Павел 203  
 Пижев, А. 223  
 Пилтаор, Марија 183  
 Пилтаор, Марко 183  
 Пилтаор, Петар 183  
 Пилтаор, Сосана 183  
 Пипловић, Станко 253, 259, 261  
 Пирс, Г. (Peers, G.) 55, 62, 72  
 Пичман, Јосип 277, 281—285, 289, 290, 292, 293, 295  
 Пишчевић, Симеон 113, 114  
 Плечник, Јосип 281  
 Полок, Гизелда 335, 336  
 Полц, П. (Polz, P.) 204  
 Попова, Е. 228, 231, 241, 243  
 Поповић, Атанасије 257  
 Поповић, Георгије, епископ темишварски 157, 167  
 Поповић, Георгије, сликар 182  
 Поповић, Д. 244  
 Поповић, Д. Ј. 180  
 Поповић, Даница 342

\* ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Поповић, Димитрије 166  
 Поповић, Ј. 85  
 Поповић, Јован 181, 182  
 Поповић, Љ. Д. 52, 53  
 Поповић, М. 277, 278, 289  
 Поповић, П. 87  
 Поповић, Петар 290  
 Поповић-Гргуревић, Ј. 10—13  
 Поповска-Коробар, В. 228, 241  
 Попоски, Д. 279  
 Пралић, Јован 180  
 Прашков, Ј. 242, 243  
 Премерл, Т. 281, 284  
 Прим, Антоан (Prum, Antoine) 300  
 Прљевић, Миладин 292, 296  
 Прокић, Р. 89  
 Прокопович, Теофан 127, 173  
 Проловић, Ј. 55, 62  
 Просен, Милан 292  
 Протић, Миодраг Б. 335  
 Протић, Михајло 192  
 Пузовић, П. 203  
 Пурковић, М. Ал. 89, 90  
 Путица, Нико 253  
 Путник, Мојсеј, епископ бачки 203, 208  
  
 Радивојевић, Арсеније 134, 135  
 Радишић, Симеона 180  
 Радишић, Теодора 180  
 Радишић, Ђирил 180  
 Радовановић, Ј. 34, 38, 39, 59  
 Радовић, А. 52  
 Радојевић, Александар 267  
 Радојков, Захарије, поп 229, 230, 241, 246  
 Радојчић, Ђ. Сп. 78  
 Радојчић, Н. 110—113, 115  
 Радојчић, Светозар 10, 11, 16, 44, 47—49, 54, 58, 62, 63, 66, 75—77  
 Радуловић, Е. 82  
 Рајић, Јован 109—111, 113—124, 203, 205, 207  
 Рајнер, Арнулф (Reiner, Arnulf) 312  
 Ракић, З. 232  
 Рап, К. (Rapp, C.) 28  
 Расолкоска-Николовска, З. 48  
 Ратајац, Добросав 281  
 Рауш, Г. (Rauch, Georg von) 204  
 Ренам, Орест 344  
 Ригер 197  
 Ринке, Клаус (Rinke, Klaus) 312  
 Рипа, Ђезаре (Cesare Ripa) 117—119  
 Ристић, В. 81, 110  
 Родић, Гаврило 253  
  
 Розенбах, Урлике (Rosenbach, Ulrike) 312  
 Романович, В. 173  
 Ромберг, В. (Romberg, W.) 195, 199  
 Ромберг, Катрин (Rhombert, Kathrin) 298  
 Ромел, Х. (Rommel, H.) 209  
 Рош, Михаел 202  
 Руварац, Д. 144, 184  
 Рупец, Рудолф 281  
  
 Сава, монах трескавички 48  
 Савин, Годор 11  
 Самарџић, Радован 112  
 Самојлов, Георгије 267, 275  
 Самојлов, Григорије 292, 293, 296  
 Сараценис, А. 21  
 Саски, Јан Томка 110, 124  
 Свитен, Готфрид ван 198  
 Селим II 47  
 Сера, Ричард (Sera, Richard) 309  
 Сердановић, Лазар 177—192  
 Сердановић, Марта 183  
 Сијера, Сантјаго (Sierra, Santiago) 299, 304, 305, 322, 323  
 Симић, Владимир 193—219  
 Симић-Миловановић, З. 87  
 Симоновић, Радивој 182  
 Симплицијанус, свештеник 37  
 Синкевић, И. 56  
 Скавран, К. М. (Skawran, K. M.) 74  
 Скерлић, Ј. 145  
 Слади, Јосип 254, 255  
 Смирнов, С. Н. 86, 87, 89  
 Смирнова, Э. С. 55  
 Смит, Б. (Smith, B.) 50  
 Смитсон, Роберт (Smithson, Robert) 312  
 Смолчић Макуљевић, Светлана 43—79  
 Снегаров, И. 45, 49  
 Сокић, Љубица 335  
 Соколски, М. 44, 46—48  
 Соненфелдс 197  
 Соранзо, Ђовани 19  
 Спасојевић, Стојша 123  
 Спатаракис, И. (Spatharakis, I.) 54  
 Споери, Данијел (Spoerri, Daniel) 312  
 Срђ Грешни 11  
 Стајић, Р. 242  
 Стајл, Кристин (Stiles, Kristine) 306  
 Стамболов, С. 222  
 Станојевић, Ст. 85  
 Стародубцев, Т. 51  
 Стевановић, Јулијана 9—42  
 Стевановић, Момчило 335

- Степан, свештеник трескавички 48  
 Стефан Дечански, краљ српски 16, 43, 75  
 Стефан Душан, цар српски 10, 41  
 Стефановић Венцловић, Гаврил 112  
 Стефановић, Василија 183  
 Стефановић, Петар 183  
 Стефану, П. (Stephanou, P.) 51  
 Стјепчевић, И. 21, 25, 29, 31, 33, 39  
 Стоилов 46  
 Стоичевић, Илија 81  
 Стојановић, Георгије 156  
 Стојановски, А. 46, 47  
 Стојкова, М. (Стойкова, М.) 241  
 Столић, Ана 342  
 Стошић, Љ. 185  
 Стратимировић, Стефан, митрополит карловачки 210  
 Страхиња, монах трескавички 48  
 Стрика, Бошко 249  
 Суботић, Г. 44, 47, 60, 71, 77, 78  
 Суботић, Ирина 311  
 Сувера, Марк ди (Suvero, Mark di) 312  
 Сучић, О. С. 170
- Таназевић, Бранко 279, 281  
 Тапиес, Антони (Tapies, Antoni) 312  
 Тасић, Бранко 267, 275  
 Татић-Ђурић, М. 231, 234, 236  
 Тафт, Р. (Taft, R.) 51, 52, 59, 60  
 Тејлор, Б. (Taylor, B.) 307  
 Тенеци, Стефан 147, 153—155, 157, 175  
 Теодосије, Димитрије 145, 207  
 Теодосије, јерономах из Студенице 86  
 Теодосије, свештеник трескавички 48  
 Теслић, Т. 277, 280, 282, 183  
 Тиери, Н. (Thierry, N.) 55  
 Тимотијевић, М. 21, 109, 112, 114, 115, 117—119, 121, 122, 126—130, 132, 137, 146—148, 150—156, 158—165, 169—171, 178, 207, 216, 221, 225, 226, 231, 233, 235—238, 242, 243, 342—346  
 Тодић, Б. 15, 17, 60  
 Тодоровић, Велимир 290  
 Тодоровић, Ј. 208  
 Тома Аквински 170  
 Томић, С. 85  
 Томовић, Г. 87, 89  
 Тошева, Снежана 277, 278, 280, 282, 285, 292  
 Трифуновић, Лазар 335  
 Тричковић, Р. 68, 89  
 Турта, А. Г. (Tourta, A. G.) 68  
 Тутек, Јосип 281
- Ђирковић, С. 45, 110  
 Ђоровић, В. 10, 11  
 Ђоровић-Љубинковић, М. 226, 227
- Урлих Краусен, Ј. (Ulrich Kraussen, Johann) 141  
 Урсације, бискуп 9
- Фекети, пуковник 208  
 Фелбигер, Јохан Игнац (Felbinger, Johann Ignatius) 195, 196, 198—203, 205, 212, 214, 215, 218, 219  
 Филомен, свештеник трескавички 48  
 Фирмијан, бискуп од Пасауа 197  
 Фисковић, Цвито 18, 255, 260  
 Флашар, М. 119  
 Форетић, Винко 250  
 Фотић, Александар 45—47, 331, 342  
 Фрајнд, Марта 203, 205  
 Фрајслебен фон 214  
 Франк, Г. (Frank, G.) 63  
 Франц Јозеф I, цар аустријски 253  
 Фредерик II, краљ пруски 195  
 Френд, А. М. (Friend, A. M.) 54  
 Фридберг, Д. (Freedberg, D.) 332  
 Фриман, Р. (Freeman, R.) 122  
 Фуко, Мишел (Foucault, M.) 306  
 Фукс, Руди (Fuchs, Rudi) 309
- Хајдн, Јозеф 207  
 Хајне, Л. (Haune, L.) 27  
 Халкозовић, Јанко 162  
 Хан, В. 139  
 Хан, К. (Hahn, C.) 36, 40  
 Хасанагић, Едиб 201, 203  
 Хафтман, Вернер (Haftmann, Werner) 307  
 Хаџи-Васиљевић, Ј. 222  
 Хекер, Јохан Јулијус 195  
 Хелд (Held, J.) 206  
 Хлавајова, Марија (Hlavajová, Mária) 298  
 Хокни, Дејвид (Hokney, David) 312  
 Хољац, Јанко 281  
 Хораполо (Horapollo) 120  
 Хорват Левај, Катарина 251, 253, 254, 255, 259, 260  
 Христов, Димитрије 221, 228—230, 236, 243, 245, 246  
 Хут, Јан (Hoet, Jan) 309
- Цветковић, Наталија 335  
 Црнић-Пејовић, Марија 261

\* ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Чађевић, Милица 336  
Чанак Медић, М. 9  
Чарнојевић, Арсеније III, патријарх српски 137  
Четиревић Грабован, Јован 178, 182  
Чижевский, Д. 121  
Чоловић, Бранко 249—264, 347—349  
Чорак, Жељка 255  
Чубрило, Јасмина 297—325  
Чупић, Симона 337  
Чурчић, Ј. 207
- Џефаровић, Христофор 129—139, 145, 173, 175  
Џефриз, Е. (Jeffreys, E.) 78  
Џурова, А. 69
- Шакота, М. 242  
Шалер 340  
Шарић, Иван 281  
Шванднер, царски саветник 214  
Швикер, Ј. Х. 199
- Шелмић, Лепосава 161, 162, 164, 177, 178, 185  
Шилер, Г. (Schiller, G.) 237  
Шилер, Фридрих 207  
Шиф, Р. (Shiff, R.) 306  
Шкаламера, Жељко 254, 256, 263  
Шкорић, Душан 177—192  
Шмуцер, Јакоб (Schmutzer, Jacob) 109, 110, 124, 142, 145, 146, 173, 175, 210  
Шнајдерс, В. (Schneiders, W.) 216  
Шнекенбургер, Манфред (Schneckenburger, Manfred) 309  
Шнелер, Јозеф Антон (Schneller, Joseph Anton) 216  
Шоне, А. (Schöne, A.) 121, 122  
Шпагнут, Владимир 281  
Штајнхаузер, Јозеф 183  
Шубић, Јелена 348  
Шуваковић, М. 302  
Шулц, Х. Ј. (Schulz, H. J.) 54  
Шурц, Барбара (Schurz, Barbara) 298, 316, 325



## Географски регистар

- Абруц 18  
Аделаида 312  
Азија 310, 312, 314, 318  
Аквилеја 33, 36  
Александрија 23  
Америка 312  
Антиохија 27  
Апулија 10, 26, 32  
Ариље 234  
Асизи 30, 31  
Атина 48, 53, 233, 240, 243, 268, 276  
Атос (Света Гора) 45, 47, 69, 227  
Аугсбург (Augsburg) 132, 141  
Аустралија 312  
Аустрија 125, 126, 195—199, 214, 215, 218, 261  
Африка 37, 310, 318
- Базел (Bassel) 204  
Балкан 27, 44, 47, 69, 77, 79, 87, 112, 226, 241, 268, 331  
Банат 200—203, 208, 209, 219  
Бања код Прибоја 16  
Бачка 179, 180  
Белгија 302  
Београд 9—13, 15, 16, 18, 20, 29, 34, 38, 44, 45, 49, 51—55, 57, 59, 60, 69, 71, 74—77, 81, 82, 85—87, 89, 90, 109—114, 118, 121, 123, 125, 126, 128, 132, 134, 139, 142, 144, 145, 147, 153, 156, 171, 177, 178, 182, 185, 197, 201, 203, 205, 207—210, 221, 222, 224—227, 231, 232, 234, 236, 240, 242, 244, 249, 259, 263, 268, 276, 277—297, 303, 320, 331, 335, 336, 338, 342  
Берлин 117, 195, 216  
Берн 308  
Беч (Wien, Vienna) 50, 54, 55, 62, 109, 115, 120, 132—134, 139, 140, 142, 171, 173, 194, 198, 199, 202—204, 206, 208, 209, 214, 216, 310  
Бешка 180  
Бијела 11  
Билишани Горњи 254, 256  
Благоевград 229  
Блиски исток 27  
Бобота 185  
Богородица Љевишка 17  
Божица 223, 229  
Бојник 265, 274  
Бока Которска 10—12, 255, 331—334  
Боливија 311  
Болоња (Bologna) 55  
Бониново 251  
Босилеград 221—247  
Босна 88  
Босна и Херцеговина 263  
Бостон (Boston) 23, 54  
Бразил 311  
Братислава 121  
Бршљанац, манастир 177—179, 181  
Бугарска 57, 88, 130, 222, 228, 242  
Будим 128, 140  
Бујановац 265, 274  
Букурешт 268, 276
- Вашингтон (Washington) 54  
Вела Лука 260  
Велика Британија 302  
Велика Писаница 178, 179  
Венеција (Venezia, Venice) 10, 11, 16, 23, 26, 37, 38, 41, 113, 120, 145, 208, 297—302, 304, 305—308, 310—313, 316, 318, 321—325, 332, 333  
Венецуела 311  
Ветерница, река 265, 274, 275

- Византија 11, 17, 20, 23, 24, 29, 30, 33, 36, 39,  
41, 43—45, 49, 51, 57, 62, 259
- Винковци 184
- Висбаден (Wiesbaden) 68, 209
- Вицбург 171
- Власотинце 265, 274
- Влашка 134
- Војводина 111, 180, 200, 202, 203, 274
- Врање 221, 225, 241, 242, 244, 265, 274
- Вуковар 139, 178, 179
- Вуково, манастир 57
- Вучје 265, 274
- Гватемала 311
- Гетинген (Göttingen) 206
- Горња Шаторња 81—108
- Грац (Graz) 202
- Грачаница, манастир 17
- Грделица 265, 274
- Грчка 32, 310
- Далмација 12, 26, 33, 130, 249, 253—255, 259—  
261, 264, 347—349
- Даљ 139, 161—163, 169, 170
- Дармштат (Darmstadt) 63
- Дебар 223
- Деспотовац 88
- Дечани, манастир 11, 16, 17, 29, 51—53, 59, 75,  
232, 240, 242
- Добрић 260
- Доброта 260, 333
- Долгаец 47
- Доминиканска република 311
- Доња Љубата 229
- Доња Шаторња 82, 83
- Драч 11
- Дубровник 11, 249—264
- Дунав, река 126, 130
- Европа 23, 27, 29—31, 112, 113, 156, 193, 195,  
199, 217, 219, 223, 268, 277, 310—312, 314—  
316, 318, 325, 334, 337, 340
- Ел Салвадор 311
- Емилија (провинција) 35
- Енглеска 206
- Ервеник 256
- Ефес 21
- Женева 34
- Житомислић, манастир 242
- Загреб 178, 184, 207, 222, 249—251, 253, 255,  
258, 259, 268, 276, 277, 281, 297, 299, 303,  
310, 347
- Задар 34, 252, 256
- Зрењанин 268, 276
- Зрзе, манастир 48
- Иванковац 89
- Извор 221—224, 227—230, 241, 243—246
- Инђија 210
- Истамбул 46, 268, 276, 297, 311, 313, 314—316,  
325
- Италија 10, 11, 16, 18, 20, 26, 27, 29—32, 36,  
39, 41, 291, 292
- Јапан 312
- Јелса 260
- Јерусалим 16, 19, 27, 41
- Јовановачка река 89
- Јоханесбург 313
- Југославија 311
- Каиро 317
- Кападокија 22
- Карловац 261
- Картагина 37
- Касел (Kassel) 297, 307, 309, 311, 313, 316
- Катанија 28
- Каштел Камбеловац 260
- Квангцу 313
- Кембриџ (Cambridge) 49, 57, 63, 195, 204
- Кијев 62, 120, 127, 147, 151, 205
- Киликија 27
- Кипар 23, 27, 317
- Ковиљ, манастир 205
- Колумбија 311
- Конавли 250
- Корчула 255
- Косово и Метохија 266, 274
- Косовска Митровица 268, 276
- Костарика 311
- Костур 44, 77
- Котор 9—12, 16, 18, 19, 21, 25, 29—31, 39, 41,  
42, 250
- Крагујевац 57, 82, 89, 268, 276
- Крајиште 221, 222, 228, 229
- Краљево 268, 276
- Крит, 10
- Крка, манастир 347—350
- Крушевац 51, 71, 82
- Крушедол, манастир 125, 127, 128, 147—153,  
158, 160, 167—170, 174

\* ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР

- Куба 311  
 Купиново 185
- Лагос 310  
 Лајден (Leiden) 27  
 Лајпциг (Leipzig) 57, 193, 208  
 Латинска Америка 311, 318  
 Лебане 265, 274  
 Лепавина, манастир 179, 182  
 Лесковац 265—276  
 Лесново, манастир 76  
 Ливерпул 316  
 Лигурија (провинција) 35  
 Лион 316  
 Лондон (London) 19, 55, 75, 78, 122, 194, 195,  
 208, 216, 237, 301, 306, 307  
 Луксембург 300, 315
- Љубљана 268, 276, 281, 298, 315, 325
- Мађарска 302  
 Мајнц (Mainz) 207  
 Македонија 16, 45, 46, 55, 77, 136, 228, 241,  
 266, 274  
 Мала Азија 27  
 Мали Лошињ 260  
 Манасија, манастир 81, 85, 90  
 Манастир Рилски 242  
 Марков манастир 77  
 Марковац 88  
 Мелбрун 312  
 Мериамлик у Сирији 27  
 Метеори 44, 48, 69  
 Миклушевци 177—192  
 Милано 35—37, 55  
 Минхен (München) 49, 52, 63, 68, 121, 206, 209  
 Мљет 255  
 Монреал (Montreal) 24, 36, 37  
 Морава, река 89  
 Москва 49, 54—57, 60, 63, 71, 316
- Негославци 178, 179  
 Неготин 338, 339, 341  
 Немачка 171, 219, 291, 292, 302, 307, 309  
 Нерези, манастир 62  
 Нигерија 310  
 Никозија 315, 317  
 Ниш 44, 57, 62, 78, 259, 268, 275  
 Нова Павлица 83  
 Нови Пазар 126  
 Нови Сад 12, 21, 75, 90, 109, 110, 117, 119,  
 126—129, 132—134, 136, 137, 139, 141, 142,  
 161, 183, 170, 177, 178, 180—182, 185, 199,  
 206, 216, 225, 231, 235, 242, 254, 268, 276,  
 277, 291, 292, 305, 331
- Њу Делхи 310  
 Њу Џерси (New Jersey) 23, 54, 59  
 Њујорк (New York) 27, 51, 57, 68, 117, 195, 308
- Обреж 185  
 Одеса 60  
 Оксфорд (Oxford) 27, 51, 111, 207  
 Осијек 135  
 Охрид 16, 26, 45, 77
- Падова 119  
 Пакра 177—179  
 Палермо 36  
 Панама 311  
 Парагвај 311  
 Париз (Paris) 32, 51, 54, 62, 63, 301  
 Пенсилванија (Pennsylvania) 55  
 Пераст 127, 331, 333  
 Перу 311  
 Петрушка област 89  
 Пећ 16—18, 51—53, 126  
 Печењевац 267, 268, 275  
 Пивнице 179, 181  
 Пирот 268, 276  
 Плевен 243  
 Пловдив 223  
 Поганово, манастир 44  
 Подунавље 88  
 Пожаревац 268, 276  
 Пожега 278  
 Појишани 260  
 Пољска 147  
 Пореч 39  
 Праг 303  
 Превлака 9  
 Преторија (Pretoria) 74  
 Призрен 16, 34, 38, 268, 276  
 Пријеполје 19  
 Прилеп 43—48, 54, 78  
 Приморје 130, 262  
 Принстон (Princeton) 50, 54, 59  
 Приштина 226, 268, 276, 290  
 Пруска (Prussia) 194, 195, 217, 219  
 Пустиња, манастир 242
- Раваница, река 89  
 Равена 39  
 Рајчиловци 223

- Раковац, манастир 71, 130, 131, 134, 135, 163  
 Рашка 111, 266, 274  
 Ресен 223  
 Ријека 21  
 Рим (Roma) 28, 32—34, 39, 51, 62, 112, 118  
 Римник 134  
 Ротердам 315  
 Рудничка област 90  
 Русија 32, 57, 125, 134, 147, 172, 199, 204, 208,  
 218, 261, 277, 291, 303, 349
- Сава, река 89, 126  
 Саган 195  
 Самоков 228, 229  
 Сан Себастијан 315  
 Санкт Петербург 51, 60, 250  
 Санта Лусија 310  
 Сао Паоло (Sao Paulo) 297, 301, 307, 311, 313,  
 325  
 Сарајево 249, 255, 268, 276, 297, 310  
 Сарваш 166, 167, 169, 170  
 Света Гора (Atos) 45, 47, 69, 227  
 Северин 178, 179  
 Сента 134, 161, 163  
 Сиднеј (Sidney) 297, 311, 313, 325  
 Сијаринска бања (Sijarinska Spa) 265, 274  
 Синај 23, 24  
 Сингапур 313  
 Сиракуза 29, 30  
 Сирија 20, 27  
 Сирмијум (Sirmium) 33, 34  
 Сицилија 20, 26, 27, 29, 32, 36  
 Скарадин 254  
 Скопље (Скопје) 16, 17, 44—46, 56, 71, 87, 224,  
 228, 268, 275, 276  
 Славонија 177, 178, 181  
 Смедерево 242  
 Смедерево 268, 276  
 Смирна 208  
 Солин 250  
 Солун 16, 17, 33, 223, 232, 268, 276  
 Сомбор 177, 180, 182, 183, 192  
 Софија (София) 45, 46, 69, 221—223, 225—228,  
 231, 236, 241—243, 268  
 Сплит 21, 253, 255, 259—261, 276  
 Србија 12, 18, 20, 41, 81, 57, 69, 81, 82, 86, 87,  
 125, 126, 130, 211, 228, 244, 245, 253, 253,  
 256, 266—269, 274—277, 279, 280, 291, 304,  
 337  
 Срем 110, 177—180, 192, 221, 341  
 Сремска Митровица 110
- Сремски Карловци 112, 128, 134, 135, 136, 139,  
 140, 142, 143, 145, 147, 161, 163—166, 169—  
 172, 174, 175, 177, 179, 180, 184, 185, 192,  
 199, 200  
 Стара Павлица 83  
 Старо Нагоричино, манастир 17  
 Студеница, манастир 86, 237
- Тагаста 37  
 Тајланд 312  
 Тврдош, манастир 250  
 Темишвар 117, 135, 139, 200, 208, 225, 226,  
 233, 242, 243  
 Тења 185  
 Тибиген (Tübingen) 193  
 Тирана 313, 316  
 Титоград (Подгорица) 15  
 Топола 81  
 Трент 156  
 Трескавац, манастир (Трескавиче) 43—79  
 Трешњевица 179, 181, 182  
 Трибње 256  
 Трново 243  
 Трст (Trieste) 208, 256  
 Тула 62  
 Турековац 267, 268, 275  
 Турска 126, 251, 268
- Бустендил (Кюстендил) 221, 222
- Угарска 129, 173, 200, 209  
 Ужице 268, 276, 278  
 Украјина 120, 147, 151, 164, 168, 172  
 Уругвај 311  
 Утрехт (Utrecht) 122
- Филипини 312  
 Фиренца (Florenze) 21, 30  
 Фос 18  
 Фрајбург (Freiburg) 54  
 Франкфурт 315  
 Франкфурт на Мајни 118  
 Француска 18, 20, 22, 206, 261  
 Фрушка гора 130, 133
- Хавана 313  
 Хаити 311  
 Хајделберг (Heidelberg) 206, 218  
 Хамбург 216, 250  
 Херцег Нови 10—12, 261  
 Хиландар, манастир 17, 45, 47, 232, 236

\* ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР

Хопово, манастир 139  
Хрватска 181, 182

Цариград 21, 26, 27, 29, 34, 37, 41  
Цетиње 13, 313, 316  
Црна Гора 277, 280, 281, 304  
Црна Река, манастир 83, 242  
Црница, река 89

Чаковец 250  
Чачак 81, 268, 276  
Чивидал 30

Чикаго (Chicago) 55, 59, 63, 306, 332, 333  
Чиле 311  
Чуруг 181

Шабач 268, 276  
Шаторња, поток 86  
Швајцарска 310  
Шведска 303  
Шишатовач, манастир 121, 236  
Шлезија 195  
Шпанија 299—323  
Штутгарт (Stuttgart) 56, 204  
Шумадија 81, 89

Регистре сачинила  
*Емица Милошевић*