



ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Matica srpska proceedings for fine arts

40

Editorial board

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

KOKAN GRČEV
(University American College Skopje, Macedonia)

MIODRAG MARKOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

LIDIJA MERENIK
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

NENAD MAKULJEVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

RUDOLF KLEIN
(Szent István University, Budapest, Hungary)

BISSERA PENTCHEVA
(Stanford University, USA)

NOVI SAD
2012

ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Зборник Матице српске за ликовне уметности

40

Уредништво

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

КОКАН ГРЧЕВ

(Амерички колеџ у Скопљу, Македонија)

МИОДРАГ МАРКОВИЋ

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

ЛИДИЈА МЕРЕНИК

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

РУДОЛФ КЛАЈН

(Универзитет Сент Иштван, Будимпешта, Мађарска)

БИСЕРА ПЕНЧЕВА

(Универзитет Стенфорд, САД)

НОВИ САД

2012

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Visual Arts

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Дејан Ђорђевић, О ПИТАЊУ УЧЕШЋА МИХАИЛА АСТРАПЕ У ОСЛИКАВАЊУ ХИЛАНДАРСКОГ КАТОЛИКОНА Dejan Đorđević, ON THE POSSIBLE PARTICIPATION OF MIHAILO ASTRAPA IN THE PAINTING OF THE CHILANDAR CATHOLICON	9
2. Мирјана М. Машнић, ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ СВ. ЂОРЂА ПОБЕДОНОСЦА У МЛАДОМ НАГОРИЧИНУ Mirjana M. Mašnić, LA PEINTURE MURALE DE L'ÉGLISE DE ST GEORGE LE VAINQUEUR A MLADO NAGORIČANE	19
3. Сњежана Орловић, ИКОНЕ ИЗ РИЗНИЦЕ МАНАСТИРА КРУПЕ Snježana Orlović, ICONS FROM THE TREASURY OF THE KRUPA MONASTERY	41
4. Ioannis P. Houliarás, THE WORK OF THE PAINTER IOANNIS SKOUTARIS FROM GRAM-MOSTA, KASTORIA IN EPIRUS AND SOUTHERN ALBANIA (1645–1672/3) Јоанис П. Хуљарас, РАД СЛИКАРА ЈОАНИСА СКУТАРИСА ИЗ ГРАМОСТЕ, КАСТОРИЈА У ЕПИРУ И ЈУЖНОЈ АЛБАНИЈИ (1645–1672/3)	61
5. Мирослава Костић, ИКОНОСТАС САБОРНЕ ЦРКВЕ У СРЕМСКИМ КАРЛОВЦИМА Miroslava Kostić, ICONOSTASIS OF THE SYNOD CHURCH IN SREMSKI KARLOVCI	75
6. Игор Борозан, ГРАНИЦЕ ЛОЈАЛНОСТИ: СРБИ И СЛИКЕ ХАБЗБУРГОВАЦА У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XIX ВЕКА Igor Borozan, BORDERLINES OF LOYALTY: SERBS AND THE IMAGES OF THE HABSBURGS IN THE FIRST HALF OF THE 19 th CENTURY	95
7. Велимир Љ. Ћеримовић, ПРАВОСЛАВНА ЦРКВЕНА ПОРТА ХРАМА СВЕТОГ ДИМИТРИЈА У ДАЉУ Velimir Lj. Ćerimović, THE CHURCHYARD OF SAINT DEMETRIUS ORTHODOX CHURCH IN DALJ	115
8. Предраг Драгојевић, УПОРЕДНИ МЕТОД СТЗИГОВСКОГ И ЊЕГОВ ПРИЈЕМ У СРБИЈИ. ИДЕОЛОШКО И МЕТОДОЛОШКО У МИШЉЕЊУ О УМЕТНОСТИ Predrag Dragojević, THE COMPARATIVE METHOD OF STRZYGOWSKI AND ITS RECEPTION IN SERBIA. THE IDEOLOGICAL AND METHODOLOGICAL IN CONSIDERATIONS OF ART	163
9. Вук Даутовић, ЗЛАТАР ЈОВАН НИКОЛИЋ Vuk Dautović, GOLDSMITH JOVAN NIKOLIĆ	173
10. Dragan Damjanović, HERMAN BOLLÉ I ZAGREBAČKA PREOBRAŽENSKA CRKVA Dragan Damjanović, HERMANN BOLLÉ AND THE CHURCH OF TRANSFIGURATION IN ZAGREB	195

11. Александар Кадиевић, ГРАДИТЕЉСКА ДЕЛАТНОСТ ПЕТРА Ј. ПОПОВИЋА У ЈУГО-ИСТОЧНОЈ СРБИЈИ (1908–1930) Aleksandar Kadijević, THE CONSTRUCTION ACTIVITIES OF PETAR J. POPOVIĆ IN SOUTHEAST SERBIA (1908–1930)	225
12. Срђан Марковић, ПРВА СРПСКА УМЕТНИЧКА, СЛИКАРСКА И ВАЈАРСКА ИЗЛОЖБА У СОМБОРУ 1910. ГОДИНЕ Srđan Marković, THE FIRST SERBIAN ARTISTIC, PAINTERS' AND SCULPTORS' EXHIBITION IN SOMBOR IN 1910.	241
13. Ана Панић, УМЕТНОСТ И ВЛАСТ: ПЕЈЗАЖИ ИЗ ЛИКОВНЕ ЗБИРКЕ ЈОСИПА БРОЗА ТИТА Ana Panić, ART AND AUTHORITY: LANDSCAPES FROM THE ART COLLECTION OF JOSIP BROZ TITO	263
14. Радован Поповић, ХЕРМЕНЕУТИКА ОПАЖАЊА: ПРОБЛЕМ ТУМАЧЕЊА ВИЗУЕЛНОГ ТЕКСТА У ИНТЕРПРЕТАТИВНОМ ПОСТУПКУ ХАНСА ЗЕДЛМАЈРА Radovan Popović, HERMENEUTICS OF PERCEPTION: THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF VISUAL TEXT IN THE INTERPRETATIVE PROCEDURE OF HANS SEDLMAYR	279

ПРИКАЗИ REVIEWS

1. Jasmina S. Ćirić, <i>Un voyage dans le temps de l'historiographie: "L'avenir de Byzance en Europe"</i> (ed. Paul Stephenson)	297
2. Татјана Стародубцев, Зоран Ракић: <i>Цркве Свeйџоџ Димитрија и Свeйџоџ Саве Срѣскоџ у Хиландару</i>	302
3. Ангелина Милосављевић, Бодин Вуксан: <i>Хуманистичке основе амблематске лиџератууре</i>	308
4. Станислав Живков, Томислав Марасовић: <i>Dalmatia praeromanica</i>	313
5. Dragan Damjanović, Branko Ćolović: <i>Sakralna baština dalmatinskih Srba</i>	316
6. Вук Недељковић, Klein Rudolf: <i>Zsinagógák Magyarországon 1782–1918: fejlődéstörténet, tipológia és építészeti jelentőség/Synagogues in Hungary 1782–1918: genealogy, typology and architectural significance</i>	318
7. Милан Просен, Борислава Крушка: <i>Преображенска црква у Панчеву</i>	321
8. Александар Кадиевић, Adolph Stiller (ed.): <i>Belgrad, Momente der Architektur / Belgrade, Moments in Architecture</i>	324
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	327
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР	337
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	343
РЕЦЕНЗЕНТИ	347

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

ДЕЈАН ЂОРЂИЕВСКИ

Национална установа Музеј – Куманово, Македонија
Оригинални научни рад / Original scientific paper

О питању учешћа Михаила Астрапе у осликовању хиландарског католикона

САЖЕТАК: У тексту је изнета претпоставка да је солунски зограф Михаило Астрапа учествовао у осликовању хиландарског католикона. То је закључено на основу идентичних представа Св. Димитрија у две цркве. Постоје и други примери велике сличности у исцртавању фигура светих ратника у нагоричкој и хиландарској цркви. У тексту се још једном указује и на нека друга иконографска решења која се јављају само на фрескама Астрапине сликарске радионице и у Хиландару.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Старо Нагоричино, Хиландар, Михаило Астрапа, свети ратници, Свети Димитрије, краљ Милутин, сликарски картони.

У Цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину налази се једна од највећих галерија светих ратника у византијском сликарству.¹ Обновљена у славу победе одреда краља Милутина у борбама против Турака и осликана неколико година потом,² својим сликаним ансамблом та црква сведочи о улози њеног ктитора у обликовању уметничких споменика. Ктиторско право да интервенише у избору тема и светитеља краљ је највише искористио у наосу – чини се да је баш он инсистирао да Христова кохорта буде заступљена у тако великом броју, притом не заборављајући њихову улогу као помоћника у биткама.³ А осликана војска цара Сила сведочи о врхунцу који су достигла уметничка остварења краљеве дворске радионице, чији се почетак једва дао наслутити двадесетак година раније, у задужбини Прогона Згура у Охриду.⁴ Свети ратници из нагоричке цркве задивљују својом строгошћу и рафинираношћу, на тренутак узбуде с понеким немирним

¹ Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 77; Д. Ђорђевић, *За претпоставке на светитеље војни во цркви* *Св. Ђорђа во Старо Нагоричино*, Патримониум.мк 1/1–2, 2007, 79–100.

² В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ, 4, 1968, 68–76.

³ М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 572–573, 600–602; Ch. Walter, *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot 2003, 133–134.

⁴ Згурова задужбина, Црква Богородице Перивлепте у Охриду (1295), још увек нема монографију. О њој је ипак много писано, cf. Ц. Грозданов, *Студиј за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 84–101 (са прегледом литературе писане до 1990). За преглед литературе после 1990, вид. М. Marković, *The Painter Eutychios – Father of Michel Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid*, ЗЛУМС, 38, 2010, 18, 22; idem, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима*, Зограф, 35, Београд 2011, 136 (нап. 267).



Сл. 1. Старо Нагоричино, Св. Димитрије Апокаухос

ставом, али су ипак далеко смиренији од непосредности и живости фигура из охридске Перивлепте. Без разлике да ли су насликани у пуној ратној униформи или као мученици, сваки од ових ликова представља ремек-дело, прецизно и пажљиво израђено, скоро као у иконопису. И нису случајно зографи оставили своје потписе баш на ликовима ратника – на хитону Св. Теодора Тирона и на штиту једног христоликог војника, вероватно Св. Артемија. Натписи са именима Михаила и Евтихија, данас једва видљиви, откривају водећег сликара као припадника познате солунске радионице⁵ и годину 1317/1318. као завршну у осликовању храма.⁶ То је доба када сликарски атеље Михаила Астрапе ствара своја најлепша дела, поносно их потписујући. Солуњани су желели да нагласе своје деловање у храму, па су, поред осталих трагова, насликали и заштитника свог града, Св. Димитрија, поред јужног улаза у цркву (сл. 1).⁷ Уз његову фигуру су исписали епитет „Апокаухос“, који је још увек недовољно разјашњен, иако су о њему писали мно-

ги истраживачи средњовековног сликарства.⁸ Вероватно је због тог натписа, иконографија фигуре у науци била занемарена – ратник је ослоњен о копље које придржава при врху, о бедру му виси мач, а крај себе има штит који придржава левом руком. Обучен је у црвени хитон и жути оклоп, а зелени огртач везан је чвором на левом рамену. На глави има венац украшен бисерима и драгим камењем. Судећи по ликовним карактеристикама ликова, као и по чињеници да су оба потписа зографа исписана у првој зони, може се претпоставити да је аутор фигуре Св. Димитрија, као и свих осталих фигура светих ратника, био Михаило Астрапа. Та је констатација битна, зато што пружа

⁵ С. Кисас, *Солунска уметничка породица Асџраја*, Зограф, 5, 1974, 35–37.

⁶ За закључак да је 1317. године завршено осликовање храма cf. Г. Суботић, Д. Тодоровић, *Сликар Михаило у манастиру Светиоџ Прохора Пчињскоџ*, ЗРВИ, 34, 1995, 136.

⁷ Тодић, *Старо Нагоричино*, 125, сл. 47.

⁸ Овај епитет је повезиван са великим дуксом Солуна Алексијем Апокавком, погубљеним 1345. године, cf. А. Орлάνδος, *Та Βυζαντινά Μνημεία της Καστοριάς*, Αρχαίον Βυζαντινόν Μνημείων Ελλάδος, 4, 1938, 153, п. 7; са његовим сином Јованом Апокавком cf. А. Ευγγόπουλος, *Αγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Απόκαυκος*, Ελληνικά, 15, 1957, 122–140; са сликаром Алексијем Апокавком, cf. Ch. Walter, *St. Demetrius, the Myroblytos of Thessalonica*, у: idem, *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, 167–169. Своје мишљење о наведеном проблему изнели су и Б. Тодић (*Старо Нагоричино*, 124–125, п. 212) и Д. Ђорђевић (Ђорђевић, op. cit., 81, п. 14).



Сл. 4. Хиландар,
Св. Евстатије Пла-
кида

Сл. 3. Хиландар,
Св. Прокопије

Сл. 2. Хиландар, Св. Димитрије
(према: Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић,
Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978)

могућност да се изнесе претпоставка о сликарима још једне задужбине краља Милутина – католикона манастира Хиландара.

Сликарство Хиландара, завршено септембра или октобра 1321,⁹ великим делом је још увек покривено премазом с почетка XIX века. У јужној конхи наоса очишћене су представе светих ратника – Св. Димитрија (сл. 2), Св. Прокопија (сл. 3) и Св. Евстатија Плакиде (сл. 4), а без каснијих премаза је и фигура Св. Меркурија, насликана на источном доворотнику јужног улаза-трифоре.¹⁰

Ако се упореде представе Св. Димитрија из нагоричке и хиландарске цркве, лако се примећује да оне имају исти цртеж.¹¹ Иако су боје и поједини делови униформе различити, све остало је исто. Став Св. Димитрија, положај његових прстију, копље и штит

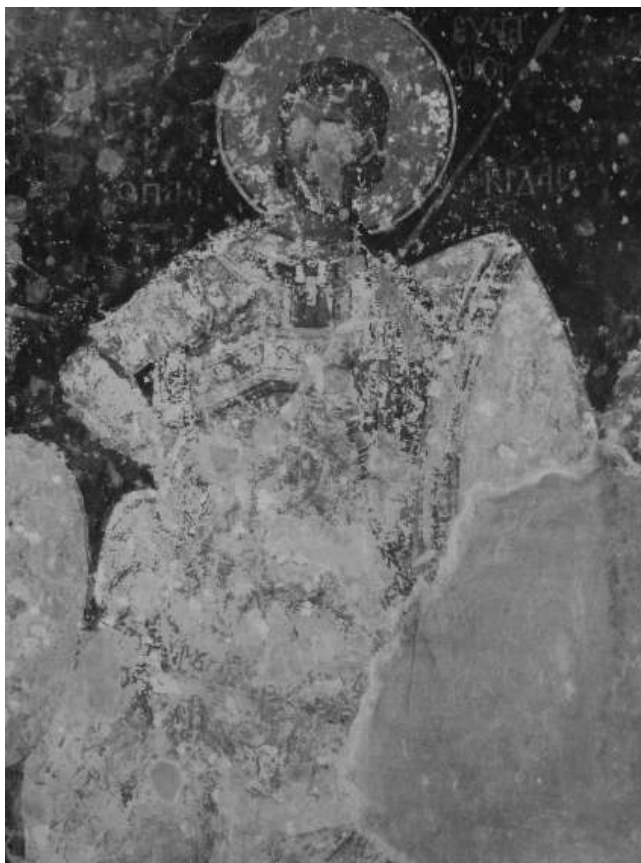
⁹ М. Марковић, В. Т. Хостетер, *Прилоз хронологији грађње и осликовања хиландарског католикона*, Хиландарски зборник, 10, 1998, 201–217.

¹⁰ М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, у: *Манастир Хиландар*, ур. Г. Суботић, Београд 1998, 226; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 353; о распореду фресака хиландарског католикона, cf. W. Taylor Hostetter, Jr., *In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos*, Beograd 1998 (CD-ROM).

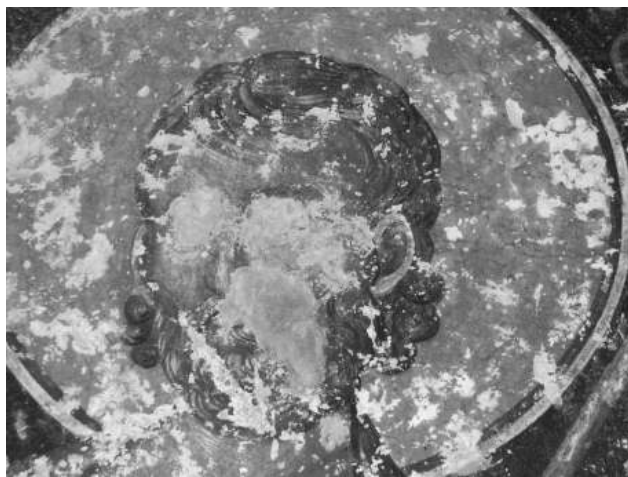
¹¹ Горгиевски, op. cit., 82–83.



Сл. 5. Старо Нагоричино,
Св. Георгије Горгос



Сл. 6. Старо Нагоричино, Св. Евстатије Плакида



Сл. 8. Хиландар,
Св. Евстатије
Плакида (деталј)

Сл. 7. Старо Нагоричино,
Св. Евстатије Плакида (деталј)

су идентични, мач је постављен на истом месту и са милиметарском прецизношћу се поклапа на две фреске. Овакве сличности могу се објаснити само на један начин – у Нагоричину и Хиландару био је употребљен исти сликарски картон.¹² На њему су биле означене контуре Св. Димитрија којег су сликари најпре уцртали на свеж малтер, а потом су додали детаље и боје. На тај начин они су избегли дословно копирање нагоричке представе овог светитеља. Можда најбољи доказ за ову претпоставку пружа огртач Св. Димитрија. Ветром развејан, насликан је кривудавим линијама које формирају наборе идентичне код обе фреске. И ако се за став светог заштитника Солуна може рећи да је пресликан са неке иконе, па потом поновљен у Хиландару, истоветности у изведби његовог огртача несумњиво показују да је картон који је употребљен у Нагоричину био искоришћен и приликом осликавања католикона српског манастира на Атосу.

Чини се да и остале две фигуре светих ратника у јужној конхи потврђују ову претпоставку. Уз Св. Димитрија је насликан Св. Прокопије (сл. 3). Његов став и оружје које носи су веома слични представи Св. Георгија Горгоса у Нагоричину (сл. 5), а минимална одступања виде се једино у положају ногу. Исто се може рећи и за Св. Евстатија Плакиду, иако је његова фигура у Нагоричину веома оштећена (сл. 6). Разлике се примећују једино у ставу десне руке, која је овде подигнутија у односу на представу из Хиландара (сл. 4). Остали детаљи, поставка фигуре, штита и мача су скоро идентични. И детаљи при изведби лика се понављају код обе фреске, тако да праменове косе који падају на чело светитеља у Нагоричину (сл. 7) налазимо и на лику Св. Евстатија у Хиландару (сл. 8).

Корисне податке о начину рада старих мајстора и њиховом коришћењу сликарских приручника пружају сачувани средњовековни рукописи.¹³ Можда су и зографи цркава краља Милутина употребљавали такве приручнике па би у том случају било разумљиво што је долазило до извесних сличности приликом сликања истих светитеља у различитим црквама. Ипак, мала је вероватноћа да су поменуте аналогije настале преузимањем истих модела из приручника – тада би уметници поновили само став или одећу приказаних ликова. Пример Св. Димитрија говори да је у Нагоричину и Хиландару дошло до комплетног копирања цртежа, а то се могло догодити само ако је исти сликар радио у обема црквама.

Питање о ауторству хиландарских фресака већ је одавно предмет дискусија међу историчарима средњовековне уметности. Још је Габријел Мије уочио везе између сликарства хиландарског католикона и живописа у Цркви Светог Никите код Скопља,¹⁴ а Петар Миљковић Пепек је у својој студији о ауторима фресака у Хиландару изнео претпоставку о могућем учешћу Михаила Астрапе и Евтихија у осликавању главне цркве српског светогорског манастира.¹⁵ На тај начин изнео је своје неслагање са мишљењем

¹² О начину рада старих мајстора, cf. З. Блажић, *Техника и конзервација наших фресака*, Скопље 1958; D. C. Winfield, *Middle and later Byzantine wall painting methods (a comparative study)*, DOP, 22, 1968, 63–139.

¹³ За примере cf. H. Buchthal, *The 'musterbuch' of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century*, Wien 1979; R. W. Scheller, *Exemplum: Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the middle ages (ca. 900–ca. 1450)*, Amsterdam 1995.

¹⁴ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 32.

¹⁵ П. Миљковић-Пепек, *Данешњије можносии за одредување на авиџориие на фрескииие во главнаиџа манастирска црква на Хиландар*, Гласник на институтот за национална историџа, X/2–3, 1966, 203–218; idem, *Делотии на зоџрафииие Михаило и Евџихиџ*, Скопје 1967, 230–233.

Војислава Ј. Ђурића, који је фреске Хиландара приписао сликару Георгију Калиергису.¹⁶ Касније је и сам Ђурић донекле ревидирао тај свој став, закључивши да се не може са сигурношћу тврдити да је Калиергис сликао хиландарске фреске, уз напомену да је један од сликара солунске Цркве Светог Николе Орфаноса сасвим сигурно радио у Хиландару.¹⁷ Бранислав Тодић је питање живописаца хиландарског католикона оставио отворено, али је и он сликарство Цркве Ваведења довео у везу са кругом уметника блиских Калиергису, посебно са сликарима Светог Николе Орфаноса.¹⁸ Он је ликовима свјетих ратника из Хиландара нашао паралеле у Нагоричину, али их је приписао општој тенденцији солунскога сликарства тог доба.¹⁹ Миодраг Марковић поново је актуелизовао могућност деловања сликарског атељеа Михаила Астрапе у српском светогорском манастиру, истакавши како је у хронолошком погледу могуће да је бар годину дана (после завршетка осликовања Грачанице, од 1320. године) тај атеље био прикључен екипи која је започела живописање Цркве Ваведења.²⁰ Он с правом наводи и неке стилске сродности између фресака хиландарског католикона и Светог Никите (слободно схватање композиције, благо одступање од класицистичких пропорција и канона лепоте, сродни типови физиономија).²¹ Правилно је и његово запажање у погледу атрибуирања других, непотписаних дела која су блиска изразу Астрапиног атељеа – треба бити опрезан према оним споменицима за које се сматра да су настали ктиторством краља Милутина.²²

У новије време утврђене су и друге сличности између потписаних дела Михаила Астрапе и Хиландара, поготово између фресака Светог Никите и живописа Цркве Ваведења. На пример, у Светом Никити су насликани један до другог Св. Симеон Немања и Св. Сава Српски, а то је најстарији сачувани пример посебног иконографског решења конципираног у Хиландару ради заједничког прослављања двојице манастирских ктитора.²³ У Милутиновој задужбини код Скопља постоји и оштећена сцена Ваведења, насликана у истој зони са сценама из Христових чуда и поука. Њена иконографија блиска је одговарајућим сценама из Грачанице и Хиландара.²⁴ У Светом Никити је у великој мери преузет и распоред живописа у главној цркви Хиландара – циклус Христових посмртних јављања је насликан у олтару, а испод Великих празника су насликани Страдања и Христова чуда и поуке.²⁵ Програм је поновљен и приликом осликавања чеоне стране источног пара поткуполних стубаца, где су у другој зони насликани Недремано око и Христова поука апостолима о крају века, а у првој су зони фигуре Христа и Богородице.²⁶ Сличности постоје и у Служби архијереја, где има чак четрнаест

¹⁶ V. J. Djurić, *Fresques Medievales a Chilandar*, Actes du XIIe congrès international des études byzantines, III, Beograd 1964, 78.

¹⁷ Idem, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, Хиландарски зборник, 4, 1978, 31–41.

¹⁸ Тодић, *Српско сликарство*, 270.

¹⁹ Ibidem, 271.

²⁰ Марковић, *Првобијни живојис*, 241.

²¹ Ibidem, 241–242.

²² Ibidem, 214–215.
²³ *Тојден, Митничка делатиносиј Микхаила и Евџиџија. Садашња знања, сјорна џишња и џравци будуџих истраживања. Зборник Народнот музеја. XVII/2, 2004, 110–112.*

²³ Idem, *Хиландар и живописи у црквама његових мешоха*. Пример Св. Никије код Скопља, у: *Ниш и Византија IV*, Ниш 2006, 282–283.

²⁴ Ibidem, 284, сл. 3.

²⁵ Ibidem, 285.

²⁶ Ibidem, 287–288, сл. 6, 7.

истих свештенослужитеља, а утицаји Хиландара су видљиви и при одабиру стојећих фигура у наосу, где има далеко већи број монаха, иако је црква посвећена светом ратнику.²⁷ Највећи део ових аналогича су последица чињенице да је манастир Светог Никите био хиландарски метох, али не треба одбацити ни могућност да је иста уметничка рука осликала обе цркве. Треба још једном подсетити и на сцену Христове посете кући Марије и Марте, насликану у Грачаници, Хиландару и Светом Никити. У њој се јавља фигура жене која се подигнутом руком обраћа Христу и за које нема аналогиче ни у једном средњовековном споменику, а њена појава је протумачена као утицај јеванђелистара на иконографију живописа у поменутим црквама.²⁸

Ако се има у виду употреба истих сликарских картона у Милутиновим задужбинама у Нагоричину и Хиландару, могућност да је Михаило Астрапа учествовао у живописању католикона српског светогорског манастира чини се веома вероватна. Наравно, између нагоричких и хиландарских фресака постоје и велике разлике (најчешће колористичке) у начину сликања, али не треба заборавити чињеницу да је сликарски развој протوماјстора Михаила Астрапе био веома динамичан.

За будућа истраживања уметничке делатности Михаила Астрапе било би веома важно да се одреди његов удео у осликавању хиландарског католикона, при чему би требало имати у виду чињеницу да он још није био завршио свој посао у Грачаници у моменту када је започето живописање Цркве Ваведења. Треба, такође, изнова истражити и фреске Светог Николе Орфаноса, зато што је главни сликар те солунске цркве највероватније радио и у Хиландару.²⁹ Утолико пре што је и он, по уметничким схватањима, био близак са атељеом Михаила Астрапе, о чему сведоче велике сличности између фресака Светог Николе Орфаноса и Светог Никите код Скопља.³⁰ Можда је један део зографа из атељеа Михаила Астрапе отишао да ради у солунску цркву пре почетка осликавања Грачанице или је реч о самосталном сликарском атељеу који је био ангажован у Светом Николи Орфаносу, а који се касније сусрео са Михаилом Астрапом у Хиландару, да би, најзад, уједињени у једну дружину, радили у Цркви Светог Никите.

У сваком случају, ако су два поменута сликарска атељеа (онај из Светог Николе Орфаноса и атеље Михаила Астрапе) живописала српски светогорски манастир, онда би се морала одбацити претпоставка о учешћу Георгиоса Калиергиса у осликавању Милутинове цркве. Сигурно да „најбољи сликар Тесалије“ није користио туђе сликарске картоне,³¹ а и хиландарски католикон није тако велики да би у њему истовремено деловале више од две велике сликарске дружине.

Ако се прихвати претпоставка о учешћу Михаила Астрапе у осликавању Хиландара, добија се још једна могућност да се прецизније одреди време настанка фресака у Цркви

²⁷ Ibidem, 289.

²⁸ Idem, *Један пример утицаја јеванђелиста на иконографију средњовековног зидног сликарства*, ЗРВИ, 44, 2007, 353–362.

²⁹ Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 111, 121, 124, 126, 263–266 и passim; V. J. Djurić, *La peinture de Chilandar*, 31–41.

³⁰ П. Миљковић-Пепек, *Денешније можности*, 213, н. 37; велике сличности постоје и код сцена Рођење Христово, Пењање на крст и Скидање са крста. Не треба занемарити ни чињеницу да су у Светом Николи Орфаносу и Светом Никити насликане две најстарије представе Христа као архијереја у Причешћу апостола.

³¹ Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, ὅλης Θεταλίας ἀρίστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 112–121.

Светог Никите код Скопља. Оне су у старијој литератури датоване различито, најчешће у време око 1320. године,³² али је недавно Миодраг Марковић изнео претпоставку да су настале после смрти краља Милутина, око 1322–1323, или годину-две касније.³³ Уколико је ателе Михаила Астрапе заиста био ангажован у Хиландару, где је живописање католикона завршено септембра или октобра 1321. године, онда тај ателе није могао започети радове у Светом Никити пре пролећа 1322. У таквом контексту чини се прихватљивом и претпоставка М. Марковића да је у тим радовима одређену улогу имао и српски архиепископ Данило II, који је септембра 1324. године дошао на архијерејски престо баш из Хиландара и који је имао довољно ауторитета и теолошке ерудиције да изда програмска упутства угледном сликару као што је био Михаило Астрапа.³⁴ Имајући у виду то, а и оно што је раније наведено о делатности Астрапиног ателеа, склони смо да се сложимо и са гледиштем да је живопис Цркве Светог Никите настао у време владавине Стефана Дечанског, око 1324. године.³⁵

ЛИТЕРАТУРА

- Z. Blažič, *Tehnika i konzervacija naših fresaka*, Skoplje 1958.
 L. Brehier, *Les vieilles églises serbes. Impressions de voyage d'un congressiste*, Nova Evropa, XXIV/1, 1931.
 H. Buchta, *The 'musterbuch' of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century*, Wien 1979.
 Ch. Walter, *St. Demetrius – The Myroblytos of Thessalonica*, in: *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977.
 Ch. Walter, *The warrior saints in byzantine art and tradition*, Bodmin 2003.
 D. C. Winfield, *Middle and later Byzantine wall painting methods (A comparative study)*, Dumbarton Oaks Papers, XXII, 1968, 63–139.
 Ц. Грозданов, *Сѣудини за охридскиот живопис*, Скопје 1990.
 Д. Ђорђевић, *За ирејисавиће на свејиће војини во црквиа Св. Ѓорѓи во Сѣаро Наџоричино*, Патримониум.мк, 1–2, 2007, 79–100.
 V. J. Djurić, *Fresques Medievales a Chilandar*, Actes du XIIe Congrès Intern. Des Etudes Byzantines, tom. III, Beograd 1964, 59–98.
 B. J. Ђурић, *Три дођађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ, 4, 1968, 68–76.
 V. J. Djurić, *La peinture de Chilandar a l' époque du roi Milutin*, Хиландарски зборник, 4, 1978, 31–41.
 S. Kisas, *Solunska umetnička porodica Astrapa*, Zograf, 5, 1974, 35–37.
 Α. Ευγγόπουλος, *Άγιος Δημήτριος, ο Μέγας Δοῦξ ὁ Απόκαυκος*, Ἑλληνικά, 15, 1957, 122–140.
 М. Марковић, *О иконографији свејих рајника у источно-хришћанској уметности и о представама ових свејићеља у Дечанима*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 567–626.
 М. Марковић, Х. Т. Хостетер, *Прилоз хронологији грађе и осликавања хиландарског катикона*, Хиландарски зборник, 10, 1998, 201–217.
 М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, у: *Манастир Хиландар*, прир. Гојко Суботић, Београд 1998.
 М. Марковић, *Уметничка делатност Михаила и Евџихија. Садашња знања, сјорна ишћања и иравци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја, XVII/2, 2004, 95–112.
 М. Марковић, *Хиландар и живопис у црквама његових мейоха – пример Свејоџ Никити код Скопља*, у: *Ниш и Византија IV*, Ниш 2006.
 М. Marković, *Један пример ушћаја јеванђелиста на иконографију средњовековног зидног сликарства*, ЗРВИ, XLIV, 2007, 353–362.

³² Тодић, *Српско сликарство*, 343–344 (са старијим датовањима).

³³ Марковић, *Уметничка делатност Михаила и Евџихија*, 105–106.

³⁴ Idem, *Хиландар и живопис у црквама његових мейоха*, 293–294.

³⁵ Марковић, *Уметничка делатност Михаила и Евџихија*, 105–106; idem, *Хиландар и живопис у црквама његових мейоха*, 291–295.

- M. Marković, *The Painter Eutychios – Father of Michel Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid*, ЗЛУМС, 38, 2010, 9–34.
- М. Марковић, *Иконографски програм најстарије живописне цркве Богородице Перивлейтије у Охриду. Попис фресака и белешке о њиховим иконографским особеностима*, Зограф, 35, 2011, 119–143.
- G. Millet, *La dernière évolution de l'art byzantin*, y: *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. III/2, Paris 1908.
- G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916.
- G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.
- П. Миљковић-Пепек, *Данашњи могућности за одређивање на автентичност фрески у главни манастирска црква на Хиландар*, Гласник на Институтот за национална историја, X/2–3, 1966, 203–218.
- П. Миљковић-Пепек, *Дело на зографије Михајло и Еутихиј*, Скопје 1967.
- Α. Ορλάνδος, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς, Αρχαίον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, Αθήνα 1938.
- Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριος*, Αθήνα 1973.
- Г. Суботић, Д. Тодоровић, *Сликари Михаило у манастиру Свејоџ Прохора Пчињскоџ*, ЗРВИ, XXXIV, 1995.
- Б. Тодић, *Синаро Наџоричино*, Београд 1993.
- Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998.
- Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφάνου στη Θεσσαλονίκη Συμβολή στη μελέτη της Παλαιολογίας ζωγραφικής κατά των πρώιμο αιόνα*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Taylor W. Hostetter, Jr., *In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos*, Beograd 1998 (CD-ROM).
- R. W. Scheller, *Exemplum: Model – book drawings and the practice of artistic transmission in the middle ages (ca. 900 – ca. 1450)*, Amsterdam 1995.

Dejan Đorđievski

ON THE POSSIBLE PARTICIPATION OF MIHAILO ASTRAPA IN THE PAINTING OF THE CHILANDAR CATHOLICON

Summary

In the Church of St. George in Staro Nagoričino, on the north wall of the naos, there is a grand figure of the Thessaloniki martyr St. Demetrius Apokaukos. What is interesting about this fresco is that a very similar one can easily be found in the Church of the Presentation of the Virgin Mary in Hilandar. The Hilandar figure of the holy warrior, i.e. the contours of its drawing, are a perfect match with the contours of the fresco drawing in Nagoričino, which had been painted a few years before. A similar thing can be noticed with other frescoes: St. George Gorg from Nagoričino is very close to the image of St. Procopius from Hilandar, while the fresco of St. Eustatius Plakida is almost identical in both churches. We believe that such similarities in fresco paintings are possible only if the frescoes were painted by the same artist or a very close associate of his, who possessed the painting charts of figures painted in Nagoričino. The claim that the studio of Mihailo Astrapa worked in the Serbian monastery in Athos can be justified by some specific iconographic solutions which are found only in Hilandar and in the churches of King Milutin, where Astrapa's presence has been ascertained. For example, in St. Nikita near Skoplje there are paintings of St. Simeon Nemanja and St. Sava Srpski as the oldest examples of a special iconographic design made in Hilandar. In this church there is a damaged scene of the Presentation of Virgin Mary in place where a scene from Christ's miracles and lessons should be, with a similar iconography like in Gračanica and Hilandar. St. Nikita also took over the distribution of the scenes from Hilandar – the cycle of Christ's messages after death is found in the altar, and the Passion of Christ and Christ's miracles and lessons are painted under the great feasts. The programme is repeated in the painting of the front side of the east pair of pillars

under the dome and there are similarities in the Bishop's Liturgy, where there are the same fourteen priests. Let us also mention the scene of Christ's visit to the house of Mary and Martha from Gračanica, Chilandar and St. Nikita, where we find a figure of a woman with a raised hand who talks to Christ and who is not found in any other medieval monument.

If we accept the participation of Mihailo Astrapa in the painting of the Chilandar catholicon, then we can ascertain with more precision the time when the frescoes of St. Nikita near Skoplje were painted, i.e. we can date them back to around 1324, at the time of the rule of Stefan Dečanski.

МИРЈАНА М. МАШНИЋ

Национален конзерваторски центар – Скопје, Македонија
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Зидно сликарство Цркве Св. Ђорђа Победоносца у Младом Нагоричину

САЖЕТАК: Рад представља прелиминарну идентификацију сликаног програма Цркве Св. Ђорђа Победоносца у Младом Нагоричину након скоро једног и по века скривања под кречним премазом. Констатоване су бројне идејно-тематске релације са старијим истоименим храмом у Старом Нагоричину. Стилски, међутим, сликарство младонагоричког Св. Ђорђа припада крају XVI в.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Црква Св. Ђорђа Победоносца, Младо Нагоричино, зидно сликарство, иконографија, поствизантијско сликарство, XVI век.

Црква Св. Ђорђа Победоносца у селу Младо Нагоричино, у старој жеглиговској области, североисточно од Куманова, представља једну од репрезентативнијих монументалних црквених грађевина из времена османлијске власти у Македонији (сл. 1).

Ова црква припада групи споменика чији сложени архитектонски облици, опус зидања и декоративна пластика готово цело столеће побуђују интересовање истраживача.¹ Ипак, један њен драгоцен део остао је непознат. То је сликана декорација, која је у неком периоду њене обнове била прекречена, и тако постала недоступна за перципирање.

Још су претходни истраживачи приметили да Црква Св. Ђорђа Победоносца у Младом Нагоричину представља имитацију старонагоричке цркве, полазећи од посвете, преко сликаног програма до основе просторне схеме у облику развијеног уписаног крста, са три подужна травеја и три пара стубаца, од којих су два постављена по средини наоса.

¹ Допринос у изучавању импозантне архитектуре Цркве Св. Ђорђа Победоносца дало је више истраживача: Ј. Хаџи-Васиљевић, *Јужна Сѣара Србија, Кумановска обласѣ*, књ. Прва, Београд 1909, 437–439; Н. П. Кондаков, *Македонија*, Археологическое путешествие, Санктпетербургъ 1909, 194–195; G. Millet, *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris 1919, 102; П. Поповић, *Прилоџ за сѣудију сѣаре срѣске црквене архѣиѣкѣуре*, Старинар, Београд 1922, 107; Н. А. Окуневъ, *Некаѣорѣя черѣы восѣочныхъ вѣяный в средновековномъ искуссѣе южныхъ сѣаян*, Сборникъ въ честь на Васѣль Н. Златарски, София 1925, 237–348; М. М. Васић, *Црква Св. Ђорђа у Младом Наѣоричину и њено доба*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. X, Београд 1930, 1–41; Ђ. Бошковић, *Архѣиѣкѣионски извещѣјаји, Извещѣјај и краѣке белещке са ѣуѣовања*, Старинар, књ. шеста, Београд 1931, 176; Idem, *Архѣиѣкѣионски извещѣјаји*, ГСНД, Скопље 1932, 220; В. Р. Петковић, *Преѣлед црквенихъ сѣоменика крозъ ѣовесницу срѣскоѣ народа*, Београд 1950, 203, сл. 600–603; M. Kiel, *Armenian and Ottoman Influences on a Group of Village Churches in the Kumanovo District*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, бр. 7, Нови Сад 1971, 248, 255; М. Шупут, *Срѣска архѣиѣкѣура у доба ѣуурске власѣи 1459–1690*, Београд 1984, 87–88; eadem, *Сѣоменици срѣскоѣ црквеноѣ ѣрадиѣлѣсѣја XVI–XVII века*, Београд 1991, 151–152.

Одступања се јављају у односу на издвојену припрату – која је грађена истовремено, али је шири од наоса и излази из равни јужног зида, где формира отворени трем, и у односу на горњу конструкцију – чија се слепа и у основи помало елипсоидна калота изнад централног дела наоса манифестује на крову ниским четвртастим фиктивним тамбуром, док су полуобличасти сводови изнад свих просторија у наосу и нартексу прекривени двојним каскадним двосливним кровом.

У последњој четвртини XIX столећа на цркви су предузети санациони и сликарски радови, када су оштећене површине, посебно у сводним партијама малтерисане и припремљене за нови живопис. Том приликом осликана је само калота, а испред некадашње камене олтарне преграде постављен је високи дрвени иконостас.²

Због недостатка података који се обично саопштавају у ктиторском натпису а који је на западном зиду наоса у целини уништен, Црква Св. Ђорђа је различито датирана. О обиму сачуваности зидног сликарства говоре успутне белешке неких истраживача. Н. П. Кондаков, који је Македонију посетио 1900. године, поред осталог, бележи да је живопис (у наосу) „сачуван на појединим деловима, а у олтару потпуно, али облик слова на натписима у олтару припадају, изгледа, већ XV или XVI столећу (судећи и по другачијем иконописном колориту и по облику фигура)“.³ У исто време Ј. Хаџи Васиљевић објављује своја теренска истраживања о црквама у кумановском региону и о младонагоричкој Цркви Св. Ђорђа вели да је „у целини живописана онаквим живописом какав је онај у старонагоричкој цркви“, због чега је исказао убеђење да ју је подигао краљ Стефан Милутин (1313).⁴ И В. Р. Петковић сместио је младонагоричку цркву у XIV столеће, док о живопису каже да је кречењем уништен.⁵ М. Васић у свом аналитичко-полемичком тексту о архитектури младонагоричке цркве помера хронологију њеног подизања у време деспота Стефана Лазаревића (после 1406/1407. до 1427), а о живопису пише да је „сачуван делимично, а у олтару у потпуности“.⁶ У својим теренским белешкама Ђ. Бошковић је записао да „од живописа није сачувано готово ништа“, што је доказ више да се наставило са кречењем сликаних површина.

Новија истраживања, у односу на хронологију Св. Ђорђа Победоносца, упућују на млађи споменик, који је настао, очигледно, после обнове Пећке патријаршије (1557), односно у другој половини XVI столећа, на шта је први указао академик В. Ј. Ђурић, који надаље пише да „трагови првобитног живописа припадају времену од 1600. године“.⁸

Конзерваторским истраживањима на зидном сликарству у децембру 1998. године, а затим и у оквиру превентивних интервенција у августу 1999. године, сондирањем

² Мермерни иконостас је сачуван само у пределу сокла. Није познато како је изгледао у горњим деловима и да ли је сав био у мермеру. На новом високом дрвеном иконостасу налазе се иконе Дичових ученика Вена и Зафира, рађене 1868. и 1873. г.

³ Н. П. Кондаков, *Македонија*, 194–195.

⁴ Ј. Хаџи-Васиљевић, *Кумановска област*, 438.

⁵ В. Р. Петковић, *Прејлед*, 203.

⁶ М. М. Васић, *Црква Св. Ђорђа*, 1–41.

⁷ Ђ. Бошковић, *Извештај и крајке белешке*, 176.

⁸ В. Ј. Ђурић, *Милешева и дрински тий цркве*, Рашка баштина, бр. 1, Краљево 1975, 25, нап. 73; тезу прихвата и М. Шупут, *Српска архитектура*, 87–88; eadem, *Споменици српског црквеног грађевинарства*, 151–152.

прекречених површина откривени су респектни квадрати живописа.⁹ Још тада констатовано је да припрата није била живописана.

Тек захваљујући конзерваторским интервенцијама у октобру–новембру 2008. године, сликани репертоар откривен је у целости, а тиме и могућност потпуног сагледавања тематско-иконографског програма.

ПРИКАЗ СЛИКАНОГ ПРОГРАМА

Треба истаћи да су у идентификацији младонагоричког сликаног програма доста помогле већ констатоване архитектонске релације са старонагоричким храмом¹⁰ и њиховом програмском концепцијом.

У олтарном простору Младог Нагоричина налазе се композиције које су карактеристичне за тај део храма. Живопис у највишим деловима апсидалне конхе је сасвим уништен, али зна се да је тамо била насликана Богородица која седи на трону са Христом у крилу, између два арханђела.¹¹ У нижој зони налази се фриз од 11 слободно постављених попрсја фронтално окренутих архијереја, представника црквених седишта хришћанске екумене, од којих су у потпуности сачувани само њих седморица. Први с јужне стране је *Св. Леонтије* (О АГНОС ЛЕОНТНОС), епископ Кесарије кападокијске, поред њега је *Св. Мелетије* (О АГНОС МЕЛЕТНОС), архиепископ антиохијски, а следе *Св. Парменије* (О АГНОС ПАРΘΕΝНОС), епископ лампсакијски, *Св. Вукол* (О АГНОС ВОУКОЛОС), епископ смирнски, *Св. Ијолиј* (О АГНОС НІМПОЛІТОС), епископ римски, *Св. Климентиј* (О АГНОС КЛНМ[ІС]), епископ анкирски, и *Св. Неофит* (О АГНОС НЕОФНТОС), епископ урбински (?)¹² (сл. 2). На основу сачуваног медаљона са попрсјем архијереја у полиставриону, одмах изнад Св. Леонтија, могуће је претпоставити да је дуж лучне ивице апсидалне конхе постојао фриз са попрсјима архијереја у медаљонима.

Испод зоне са попрсјима насликана је евхаристична тема *Причешћа айосѿола*, са удвојеним ликом Христа архијереја и анђела с једне и с друге стране часне трпезе наткриљене широким балдахином. На трпези је положена Књига сазнања коју чува шестокрили серафим. У пратњи два анђела, једног у белом стихару и другог у златом украшеној туници, са рипидом у рукама, који у благом наклону надгледају свету евхаристију, Христос, најпре хлебом причешћује групу апостола коју предводи Петар, а други пут вином, групу апостола коју предводи млади апостол (вероватно Јуда) (сл. 3).

Најнижа зона испуњена је фигурама архијереја из композиције *Служење литургије Христѿу Аѿнецу* (у којој је представа Агнеца оштећена). Са северне стране групу предводи *Св. Василије Велики* (ΒΑΣΙΛΙΟΥС), а следе га *Св. Григорије Богослов*, *Св. Никола* и *Св. Григорије из Нисе* (све четири фигуре су веома оштећене). Са јужне стране

⁹ Резултати тих истраживања објављени су тек 2007. г. (М. М. Машник, *Сидното сликарство на цркваѿа Св. Ѓорѓи Победоносец во Младо Наѓоричане*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија, 6, Скопје 2007, 131–151).

¹⁰ М. Шупут, *Српска архиепископѿура*, 87–88.

¹¹ У време када је Кондаков посетио цркву у Младом Нагоричину, слика Богородице између анђела била је сачувана (уп. Н. П. Кондаков, *Македонија*, 194).

¹² О Св. Неофиту, могућем урбинском епископу, вид. Јером. Хризостом Столић, *Православни Светѿачник*, 1, Београд 1988, 116.

групу предводи *Св. Јован Златоуст* (Ο ΑΓΝΟΣ ΙΩ Ο ΧΡΙΣΤΟΣ Τ[ΟΜΟΣ]), а прате га *Св. Аџанасије* (ΑΘΑΝ[ΑΓΙΟΣ]), *Св. Кирил Александријски*, са карактеристичном капицом са крстовима на глави (ΚΥΡΗΛΟΣ), и *Св. Јован Милостиви* (Ο ΑΓΝΟΣ ΙΩ Ο ΕΛΕΗΜΟΝΟΣ).¹³ Низ архијереја наставља се на равној површини источног зида ђаконикона са двојицом архијереја – *Св. Сергијем Јерусалимским* (ΣΕΡΓΙΟΣ) и *Св. Јеројјејем* (ΗΕΡΟΘΕΟ) и даље, на јужном зиду ђаконикона, са још тројицом архијереја: *Св. Дионисијем Ареопаџијом* (Ο ΑΓΝΟΣ ΔΙΟΝΗΣΙΟΣ), епископом атинским, *Св. Иџаџијем* (Ο ΑΓΝΟΣ ΗΠΑΤΙΟΣ), епископом гангронским, и *Св. Стиридоном* (Ο ΑΓΝΟΣ ΣΠΗΡΙΔΩΝΟΣ), епископом тримунунтским који на глави има платнену капицу са крстовима, као и Св. Кирил (сл. 4).

У горњим зонама протезиса илустрован је *циклус сцена из живота Св. Николе*. Од неколико сачуваних композиција, идентификовани су *Рођење Св. Николе* (сл. 5) и *Усијење Св. Николе* (ΟΥΣΠΕΝΙΕ ΣΒ[Ε]ΤΟΜΟΥ ΝΙΚ[ΟΛΙ]) на чеоном/источном зиду, као и *Чудо на мору* и *Чудо са тројицом ђраведника сџасених од мача* на северном зиду.

У горњој зони ђаконикона илустрован је *циклус сцена из живота Богородице: Јоаким и Ана носе дарове ђрвосвещџенику Рувиму, Блажовеџијење Ани и Блажовеџијење Јоакиму* (ΧΕΡΙΣΜΟ ΤΟΥ ΝΟΑΚΥΜ Κ[ΑΙ] ΑΝΗ) и *Рођење Богородице* (сл. 6) на чеоном/источном зиду, док је *Ваведење* на бочном/јужном зиду.

На јужном зиду ђаконикона, одмах испод Богородичиног циклуса насликане су три старозаветне сцене: *Чудо у Хони* (ΕΝ ΧΟΝΕΣ ΘΑΥΜΑ), *Три младића у џеџи оџњеној* (ΤΡΙ ΟΤΡΟЦИ...) (сл. 7) и *Данило у лављој џеџини*.

У потрбушју јужног лука ђаконикона насликан је ђакон, вероватно *Св. Роман*, са дарохранилницом у левој и кадионицом у десној руци.

Стари живопис у пространој калоти је, због лошег стања, у другој половини XIX столећа, био пресликан у целини. У темену калоте насликан је допојасни *Христџос Сведржџиџељ*. У прстену око њега је слика *Небеске лиџурџије*. На оштећеним местима ове композиције види се оригинални живопис са умањеним фигурама анџела приказаних као ђакони у пратњи херувима, што потврђује да су нови сликари сачували тему сликајуџи је на монументалнији начин. На ивичној кружници калоте исписан је текст преузет из црквене поезије. У пандатифима се налазе ликови четворице *еванџелиста: Јована, Маџеје, Марка и Луке*.

Композиције из циклуса *Великих ђразника* биле су насликане на малим подужним и попречним сводовима, и они су углавном оштећени. Сачуване су само композиције у највишим лучним површинама страничних зидова, и то, *Среџење* (сл. 8) на јужном и *Улазак у Јерусалим* на северном зиду, док је монументално *Усијење Богородице* (Η ΚΥΜΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ), које није сасвим традиционално Успење, већ представља *Пренос џела ђрема* гробу у Гетсиманији, насликано одмах изнад улаза на западном зиду (црт. 1, црт. 2, сл. 9, сл. 10).

Испод Великих празника насликане су композиције из циклуса *Чуда Христџових и Христџових џосмрџних јављања: Христџос и Закхеј* (ΠΟΤΥΣΙΑΝΙΕ ΖΑΝΕΙΟ) и *Исцељење човека од водене болесџи* (Ο ΧС ΝΟΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΔΡΟΠΙΚΟ)¹⁴ на јужном зиду испод Сретења,

¹³ Тако су постављени и у Старом Нагоричину (уп. П. Миљковић-Пепек, *Делоџо на зоџрафиџе Михаило и Еуџиџиј*, Скопје 1967, 59).

¹⁴ Оба чуда су насликана и у Старом Нагоричину (Ibidem).

*Христос исцељује Пејрову њацију*¹⁵ високо на полукружном завршетку западног зида, изнад Успења (црт. 3), и две сцене из *Чудесног лова* на северном зиду испод Уласка у Јерусалим, испричане у две епизоде: *Апостоли њлазе у риболов* (Јован 21, 3) и *Јављање на Тиверијадском мору*, где Христос са обале заповеда апостолима да баце мрежу са десне стране чуна (Јован 21, 4–6), док се Петар баца са чуна у воду како би стигао до Христа (Јован 21, 7) (сл. 11).

Из циклуса *Страдања Христових*, на јужном зиду отворене су редом шест композиција (*Молиња у Гејсиманском вртју*, *Јуда њрима сребрњаке од Ане и Кајафе (...ΙΟΥΔΑ ΣΡΕΒΡΥΝΙCΙ ΕΑΝΝΑ Ι ΚΑΙ ΚΑΙΦΑ)*, *Издајство Јудино* (сл. 12), *Христос њред Кајафом и Аном*, *Христос њред Пилајом*), једна композиција на западном зиду (*Пејрово одрицање*) и три композиције на северном зиду (*Пуњ на Голгоју* (сл. 13), *Пењање на крст* и *Распеће* са двојцом разбојника), и даље, оштећено поље, на коме су биле насликане завршне сцене.

У сликаној декорацији наоса своје место добио је циклус посвећен *живоју, страдањима и чудима* *Св. Ђорђа*, испричан у малим сценама, у фризу који тече изнад фигура светих у првој зони, на јужном, западном и северном зиду. Циклус започиње на јужном зиду сценом *Хвањања и зајварања* *Св. Ђорђа* и *Св. Ђорђу њлажу камен на жруди*, затим *Св. Ђорђа муче на њочку* заједно са *Св. Ђорђа храбри анђео (Ο ΑΓΙΟΣ ΡΙΣΜΕΝΟΣ ΕΚ ΤΡΟΖΟΥ)* (сл. 14), следе *Св. Ђорђе њред царем* и *Убијање њреобраћених (ΕΝ ΤΟΒΟΜΟ ΕΛΕΧΟΜΕΝΟΣ/ΕΥΣΕΒΙC ΕΧΙΦΙ ΤΕΛΙΟCΙC)*, *Св. Ђорђа муче у кречани (Ο ΑΓΙΟC ΕΝΤΟΛΑΚΟ ΤΟΥ ΑΖΒΕCΤΗ)*, *Св. Ђорђе њред царем и њија ојров (Ο ΑΓΝΟC ΠΟΤΗΖΟΜΕΝΟC ΦΑΡΜΑΚΥ)*, *Св. Ђорђу забијају клинце у сњојала*, *Св. Ђорђа њуку вољујским жилама (CΤΙ ΓΕCΥΡΓΨΕ ΟΥΒΙΕΝ ΖΙΛΑΜΙ)*, затим *Св. Ђорђе васкрсава умрлог* (сл. 15) и *Св. Ђорђа жребу металним жрабљама* (сл. 16), обе на западном зиду. Идентификација сцена на северном зиду је отежана због великих оштећења, скоро до нивоа натписа. На основу остатака сликане архитектуре утврђеног града могуће је лоцирати место сцене *Св. Ђорђе убија аждају*, одмах испод композиције *Пењање Христовог тела на крст*.

У дебљини зида прозорских отвора насликана су попрсја *Св. Флора (Ο ΑΓΙΟC ΦΛΟΡΑC)*, мученика из Улпијане, у првом и *Св. Мокија (ΜΟΚΥΟΥ)* у другом прозору, док су остале површине испуњене декоративном шаром стилизованих палмета и троуглова.¹⁶

Зона са фигурама светитеља започиње на јужном зиду, одмах поред иконостаса са *Св. Евсњрањијем (Ο ΑΓΝΟC ΕCΤΡΑΤΗΟC)*, обучен у дугу тунику са мученичким крстом у десној руци. Поред њега је светитељ, чије су димензије умањене јер је насликан у посебном раму испод прозора, у дугој туници са мученичким крстом у руци. Од његовог имена сачувана су само три слова (...ΗΟC). На основу распореда из Старог Нагоричина ту би требало да буде *Св. Авксентије*.¹⁷ С друге стране прозора је *Св. Евђеније (ΕΥΓΕΝΗΟC)*, који заједно са претходном двојцом припада групи петозарних мученика. Следе ратници *Св. Прокојије*,¹⁸ *Св. Никиња (ΝΗΚΗΤΑC)*, *Св. Андроник (ΑΝΔΡΟΝΗΚΟC)* и *Св. Сава Сњрањилай (Ο ΑΓΝΟC CΑΒΑC Ο CΤΡΑΤΙΛΑΤΟC)* (ова двојица насликана су потпојасно изнад самог јужног улаза), и с друге стране улаза су *Св. Димњтрије* и *Св. Несњор*

¹⁵ Ово чудо налази се и у Старом Нагоричину (Ibidem).

¹⁶ Св. Флор није насликан у пару са својим братом Св. Лавром.

¹⁷ П. Миљковић-Пепек, *Делојо*, 60.

¹⁸ Према месту светитељских парова у Старом Нагоричину (Ibidem).

(ΝΕΣΤΟΡΟΣ), сви у свечаним војничким одежама, тесним чакширама и кратким туникама, изнад којих носе панцирне кошуље, наоружани копљима, луковима, мачевима (сл. 16). Пада у очи тесни зелени прслук и црвени дуги плашт, као и високе чизме на ногама Св. Нестора, који је насликан у моменту како вади мач из шарених корица. Следи неидентификовани светитељ у дугој туници, чије су димензије мање, насликан у посебном раму испод прозора, са мученичким крстом у десној руци испред себе. До краја зида су још један неидентификовани светитељ у дугој туници, који у подигнутој десној руци држи, вероватно, крст (тај део је оштећен), а левом придржава део црвеног плашта, и Св. *Пантелејмон* (ΠΑΝΤΕΛΗΜΟΝΟΣ), у дугој туници, који држи лекарску кутију испод десног пазуха.

На западном зиду јужно од улаза насликане су четири фигуре знаменитих хришћанских монаха, Св. *Герасима* (ΓΕΡΑΣΙΜΗ), Св. *Теодосија Ойшијежичеља* (ΣΤΙ ΘΕΟΔΟΣΙΕ ΟΨΙΤΤΕΖΙΤΕΛΛΑ) и Св. *Пахомија са анђелом Господњим* (ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥ) (сл. 17), а низ светитеља продужава се северно од улаза Св. *Антонијем Великим* (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ), Св. *Ефимијем Великим* (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΤΙΜΙΟΣ) и царским паром Св. *Константин* (Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ) и *Јеленом*.

Осликани високи сокл подељен је у две зоне, горњу, украшену цикцак шаром, и доњу, украшену подеом као традиционалним мотивом.

У дебљини зидова западног улаза сачувани су остаци два *Голгојска крста*.

Живопис у доњој зони северног зида је у целини настрадао.

И на стубовима насликане су фигуре мученика, али су оне на северној страни у потпуности страдале. На првом, јужном ступцу, у олтару, у горњем делу отворени су делимично Св. *Никифор* (ΝΙΚΙΦΟΡ) на источној, Св. *Савин* (ΣΤΙ ΣΑΒΙΝΑ) на северној и Св. *Тирс* (ΘΗΡΣΟΥ) на јужној страни, као и Св. *Доротеј* (ΘΟΡΟΘΕΟΣ) на источној страни доњег дела ступца, док се на његову западну страну наслања дрвени иконостас из XIX столећа.

На другом, јужном ступцу у горњем делу отворене су фигуре Св. *Маркијана* (ΜΑΡΚΙΑΝΟΣ) на западној, Св. *Евламбија* (ΣΤΙ ΕΒΛΑΜΒΙΕ) на јужној, Св. *Калистратија* (ΣΤΙ ΚΑΛΙΣΤΡΑΤΙ) на северној и Св. *Онисифора* (ΣΤΙ ΟΝΗΣΙΦΟΡΟΣ) на источној страни. У нижој зони насликани су патрон цркве Св. *Ђорђе* (ΓΕΩΡΓΙΟΣ) (сл. 18) на западној, Св. *Никола* (ΝΙΚΟΛΑΕ) (сл. 19) на северној, Св. *Ефрем Сирин* (ΕΦΡΕΜ ΣΗΡΟΣ) на јужној (сл. 20) и *еванђелисти Мајтеј* (ΜΑΤΘΕΟΣ) на источној страни ступца.

Живопис на трећем, јужном ступцу сачуван је само у горњим партијама. Отворене су фигуре Св. *Елеазара* (ΕΛΕΑΖΑΡ) на западној, Св. *Себастиијана* (ΣΤΙ ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ) на северној, Св. *Езакусја* (ΣΤΙ ΕΖΑΚΟΥΣΤΗΣ) на источној и Св. *Луја* (ΣΤΙ ΛΟΥΠΑ) на јужној страни ступца.

ТЕМАТСКО-ИКОНОГРАФСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ

Као што је већ констатовано, полазна тематско-иконографска концепција у Св. Ђорђу Победоносцу у Младом Нагоричину преузета је из старонагоричке цркве.

Од бројних композиција, пажњу привлачи опширно иконографско решење *Усјења Богородице*, са мноштвом фигура и епизода, обично инспирисаним апокрифним, хо-

милијским и поетским текстовима.¹⁹ Као и у Старом Нагоричину, у први план је истакнут пренос тела Богородице ка гробу у Гетсиманији, око које су груписани традиционални делови ове композиције, Христос са душом Богородице, анђели, апостоли, епископи, сионске жене, апостоли на облацима, вероватно и епизода са Јефонијем (која је овде оштећена). У горњем делу композиције мандорлу са Богородицом, према отвореним рајским вратима уздижу бројни анђели. Она је окренута ка облаку на коме пристиже апостол Тома и предаје му појас (сл. 9). Иначе, старонагоричка схема Преноса Богородичиног тела, у којој се одар креће ношен на раменима апостола,²⁰ и која је садржински проширена темом *Пророци су ње навесћили*,²¹ преузета је у целини од сликара у Младом Нагоричину. С десне стране композиције виде се попрсја пророка, са развијеним свицима и симболима њихових визија у рукама: *Давид* са кивотом, *Даниил* са гором, *Варлаам* са звездом, *Језекиљ* са дверима, *Мојсеј* са Неопалимом купином.²² Укључивање пророка, који су преко симбола/атрибута Богородице одавно навестили оваплоћење, односно телесно рођење Сина и Логоса Божјег (иконографска садржина теме Пророци су те навестили), представља поетско-литургијско искуство, које је послужило као извор инспирације. Иконографска симбиоза двеју тема, у суштини, објављује испуњење старозаветних пророштава.²³

У доњем делу јужне половине Успења, сачуван је, и поред видних оштећења, део пратње из процесије, на којој се виде две жене²⁴ и анђео одевен у зелену тунику, чизме и црвену пелерину, са необичним предметом у облику кутије са поклопцем и дугом ручком коју држи.²⁵ Предмет наликује на кутију за миро или тачније на ручну кадионицу, која представља уобичајени ритуални погребни предмет (црт. 2). У старијем старонагоричком примеру, један од анђела у погребној поворци држи управо предмет, ручну кадионицу,²⁶ каква може да се види у грачаничком Успењу²⁷ и у Успењу из Св. Андреје на реци Трески (1389).²⁸

Фриз са слободно постављеним попрсјима великих црквених отаца у олтарној апсиди је, исто тако, преузет из старонагоричке цркве,²⁹ и као решење коришћен у про-

¹⁹ О истој композицији у Старом Нагоричину опширније код П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 112–119; или Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 103–107.

²⁰ Овакво иконографско решење Успења заступљено је у Краљевој цркви у Студеници (уп. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 162–167, сл. 111–118), као и у Грачаници (уп. Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд 1988, 152–155).

²¹ Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, 104–107.

²² Појава пророка у Успењу произашла је из једне беседе која се приписује Герману II Цариградском, уп. Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, 106, нап. 106.

²³ Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, 105–106; симбиоза две теме у једну идејну целину јавља се у сликарским споменицима из круга Михаила и Еутихија, као што је Старо Нагоричино и припрата Богородице Јљевишке у Призрену, уп. В. Милановић, „Пророци су ње наговесћили“ у *Пећи*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 411, 418.

²⁴ Због нечитљивости живописа, жене су погрешно идентификоване као архијереји (уп. М. М. Машинић, *Зидно сликарство*, 143).

²⁵ Изгледа да је иза њега стајала већа група анђела, сада потпуно оштећена.

²⁶ Уп. П. Миљковић-Пепек, *Делото*, сл. 42.

²⁷ Уп. Б. Тодић, *Грачаница*, сл. VII.

²⁸ Cf. J. Prolović, *Die Kirche der Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

²⁹ Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, 71.

грамима других цркава, у Св. Николи у Стрезовцу (1606),³⁰ на пример, или у Слимничком манастиру Пресвете Богородице, где су попрсја архијереја насликана у медаљонима.³¹

На слици *Причешћа*, групу апостола са јужне стране предводи млади апостол, вероватно Јуда (део лица је оштећен), насликан како прима свету причест вином. Иконографско решење у коме Јуда заузима прво место темељи се на историјским фактима (некада његово место заузима млади апостол Јован, а некада апостол Андреја),³² насупрот литургијској концепцији, у којој групу са јужне стране предводи Павле, иако се зна да је овај постао апостол након Христовог Вазнесења.³³

И циклуси Св. Николе у протезису и Богородице у ђаконикону у Младом Нагоричину преузети су из старонагоричке цркве, сем што је тамо Циклус Св. Николе насликан у ђаконикону, а Циклус Богородице у протезису.

Све три старозаветне теме на јужном зиду испод циклуса сцена из живота Богородице припадају Арханђелском циклусу.³⁴ У Чуду у Хони арханђел Михаило спасава цркву која му је посвећена од водене бујице коју су изазвали пагани, у Чуду са тројицом младића од смрти их у ужареној пећи спасава један анђеол, а у Чуду са Данилом у лављој пећини анђеол преноси пророка Авакума из Јудеје у Вавилон да би нахранио Данила. Сва три чуда приписују се арханђелу Михаилу, али представљају и префигурације, којима се најављује непорочно зачеће Богородице, па су из тих разлога насликани испод Богородичиног циклуса.³⁵

У највишој зони, на четиробојној позадини (од горе према доле: црна, зелена, окер и сиена црвена) сликане су фигуре мученика, који припадају различитим хоровима. Низ светитеља на јужном зиду започиње, као у старонагоричкој цркви, петозарним мученицима, Евстратијем, изгледа Авксентијем и Евгенијем, и наставља се фигурама других светих војника и врача, од којих је иконографија Св. Димитрија и Св. Нестора скоро у целини преузета из старијег храма.

Патрон цркве *Св. Ђорђе* постављен је на другом јужном ступцу, на његовој западној страни, као у Старом Нагоричину.³⁶ На глави има мученички венац. Обучен је у зелену тунику изнад које има панцирну кошуљу и црвени плашт везан у чвор на грудима. У десној руци држи исправљено копље, док се левом ослања на мач у шареној футроли. Штит му је окачен на леђа.

³⁰ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије (1557–1614)*, Београд 1965, 203–204; исто тако, М. Машнић, *Св. Никола на карпа*, Нова Македонија, ЛИК, 12/13. авг. 2000, 21.

³¹ П. Миљковић-Пепек, *Историјски и иконографски проблеми на непроученој цркви Св. Богородица од Слимничког манастира кај Пресјанској Езеро*, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5–6, Скопје 1978/80, 187.

³² Концепција је преузета из старијих примера познатих из Богородице Перивлепте у Охриду и Старог Нагоричина, уп. П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 88–92; Љ. Стошић, *Мојшеј Јуде с ђаволом у сцени „Причешће апостола“ живописа манастира Драче*, *Balkanica XXVII*, Belgrade 1996, 274; Б. Тодић, *Апостола Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, Трећа југословенска конференција византолога, Крушевац 2000, 362, 368.

³³ Љ. Стошић, *Мојшеј Јуде*, 274, нап. 5.

³⁴ С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 87–88, 88–89, 103–111.

³⁵ Исто, 88, 89, 103–111.

³⁶ У старом споменику патрон је постављен испод профилисаног лука (уп. П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 61).

Циклус Светог Ђорђа, као и у старонагоричкој цркви, обухвата зону изнад стојећих фигура, чији редослед је идентификован захваљујући најновијим конзерваторским радовима. Младонагорички сликари су прихватили верзију коју су осмислили стари сликари у избору и редоследу сцена. Извесних одступања има у односу на сцену Суђење пред царем Диоклецијаном, којом започиње старонагорички циклус,³⁷ док младонагорички циклус започиње сценом Затварања Светог Ђорђа у ћелију и мучење каменом на груди, која је у Старом Нагоричину по редоследу после сцене Свети Ђорђе васкрсава умрлог.³⁸

Сликарество у младонагоричком Св. Ђорђу је распричано, богато гестовима, крцато детаљима. На пример, у веома динамичној композицији Пењања на крст, док један од целата у широком замаху закива ноге Христу на доњој пречки, група јеврејских свештеника помно посматра приказ с десне стране.

У опширно испричаној слици Распећа, у којој је укључено мноштво фигура, с леве стране крста стоји Богородица, коју сломљену од бола придржава група жена. Она погледом прати жену иза себе, која у мали суд који држи у рукама сакупља крв која шикља из ране испод десног Христовог ребра.³⁹ Иза њих стоји група наоружаних војника, а испред њих, доле, седе војници који бацају коцку за Христову хаљину. С десне стране крста су апостол Јован, сатник Лонгин, који умаче сунђер у суд испред крста, и група војника.

СТИЛСКЕ ОСОБЕНОСТИ

На живопису у Св. Ђорђу Победоносцу радила је повећа група сликара. Стилска уједначеност је резултат, највероватније, завршних интервенција најмање двојице главних мајстора.

Мали и средњи формати композиција, мноштво фигура у многољудним сценама, правилно обликовање ликова и начин њиховог моделовања, као и прилагођена колористичка палета, упућују на једну већ оформљену и сликарски потврђену/доказану сликарску радионицу, која је у последњој четвртини XVI столећа највероватније била позвана од тадашњег скопског митрополита да ислика велелепни Храм Св. Ђорђа у Младом Нагоричину.

Суптилни сликарски поступак у моделовању инкарната светитеља, светлим океором на тамној сепији са јаким зеленим сенкама и интервентним црвеним акцентима наношеним на образе и чело, сасвим су супротни начину сликања издужених тела изразитим линеаризмом, уз помоћ прецизне мрке линије. И поред тога што су лица већег броја светитеља оштећена, на неким од њих се уочавају надути подочњаци, по-

³⁷ Исти је случај са Циклусом Св. Ђорђа у припрати Полошког манастира (уп. Ј. Николић-Новаковић, *За циклусом на св. Ђорђу*, Културно наследство, 17–18/1990–91, Скопје 1991, 84).

³⁸ Б. Тодић, *Сцено Нагоричино*, 76–77.

³⁹ Ову слику опазио је и описао Кондаков (уп. Н. П. Кондаков, *Македонија*, 195). Могуће је да женска фигура представља персонификацију Новог завета (њен пандан је вероватно била мушка фигура, персонификација Старог завета, сада оштећена). Овај редак иконографски елемент јавља се у сликарству католикона манастира Преображења на Метеорима, где је персонификација Новог завета представљена као жена са круном (cf. E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Meteores* (1483), Athènes 1993, 151, 154 (са цитираном литературом)).

тенциране аркаде обрва и тамне сенке око очију, што чини да ликови имају одсутан поглед (анђели око Христа са душом Богородице, или апостоли испред гроба у Гетсимањи, на пример). Косе су им обликоване у виду смеђе масе, са лепо извученим праменовима у светлијим тоновима. Наместо цртежом, сликари се „баве“ детаљима, а доминантне боје, окер, мркоцрвене и зелена, делују етерично.

Сликаство Младог Нагоричина припада једној веома хетерогеној радионици, која је нарочито у последње две деценије XVI и прве две деценије XVII столећа била ангажована у више цркава у скопско-кумановском региону, у Св. Арханђелима у Кучевишту,⁴⁰ Св. Николи / Св. Ђорђу у Ораху,⁴¹ Св. Николи у Стрезовцу,⁴² Св. Петки у Младом Нагоричину, на пример.⁴³ Са великом вероватноћом идентификујемо је као радионицу костурско-линотопског порекла.⁴⁴ Стил главног младонагоричког зографа на неким местима је близак стилу једног од зографа из наоса Слимничког манастира, аутора деисисне плоче (1606/1607) из манастира Св. Јована Продрома-Слепче, и живописа у припрати Полошког манастира Св. Ђорђа (1608/1609), где је, исто тако, био илустрован циклус овог светитеља.⁴⁵

У младонагоричкој цркви очигледно је мешање грчких и црквенословенских идентификационих натписа, док су натписи на свицима које носе архијереји у рукама исписани искључиво на црквенословенском језику.

У доњим зонама сликаних фигура на западном и јужном зиду утисак остављају бројни графити о службовању разних свештеника, који углавном потичу скраја XVIII и из XIX столећа,⁴⁶ али издвајамо један који је најстарији (1691), и има историјско значење:

Да се гнае кад прогнаше Нѣмци / Тоуѣрчина ѿт Боудима до ...ипз / достигноу до Велес / Велето ВРЧО.

⁴⁰ А. Серафимова, *Кучевички манастир Свети Арханђели*, Скопје 2005.

⁴¹ М. М. Машнић, *Цркваи Св. Никола/Св. Ђорѓи во с. Орах кај Куманово, Еден пример на айиийчна архитѣкционска концепција и особеностиите на сликанаија декорација*, Зборник „На траговима Војислава Ј. Ђурића“ (у штампи).

⁴² С. Петковић, *Зидно сликарство*, 203–204; М. Машнић, *Св. Никола на карпа*, 21.

⁴³ Т. Витларски, *Гробјанската црква Св. Пејка во с. Младо Нагоричино*, Ликовна уметност, бр. 8–9, Скопје 1983, 111–125.

⁴⁴ Основну студију о сликарима из Линотопа и о утицају под којима су били сликарски формирани, уп. А. Г. Топрта, *Οι ναοί του αγίου Νικόλαου στη βίσα και του αγίου Μηνά στο μονοδενδρί, προσεγγιση στο εργο του ζωγράφου από το Λινότοπι*, Αθήνα 1991; о новоидентификованим делима линотопских радионица у Македонији и шире уп. М. М. Машнић, *Цркваи Св. Димитрија во Жван и нејзинојо место во сликарството на доцниот среден век*, Културно наследство, 19–20–21/1992–93–94, Скопје 1996, 202–207; о линотопском пореклу сликара из Кучевишта уп. Г. Суботић, *Лик светиоџ Саве у Кучевичију из времена сјаљивања његових моштију*, Зборник радова са Међународног скупа „Свети Сава у српској историји и традицији“, Београд 1998, 288–292; сликаре Поганова (1499), Стрезовца (1606), Новог Хопова (1608), Пустиње (1622), С. Петковић именује уопштено, као сликаре Грке (уп. С. Петковић, *Српска уметност у XVI веку*, Београд 1995, 223); значајну и научно утемељену синтезу о раду сликарских радионица које су биле ангажоване у Македонији у XV и посебно у XVI столећу, (сликари из Линотопа), о утицају великих уметничких центара на њихово формирање, даје А. Серафимова, *Кучевички манастир*, 274–277.

⁴⁵ Сликане површине са овим циклусом скинуте су са зидова припрате и данас су изложене у Музеју Македоније у Скопљу (уп. Ј. Николиќ-Новаковиќ, *За циклусот на свети Ђорѓи*, 83–100); о пореклу ове радионице интересантна запажања даје В. Поповска-Коробар, *Кон айрибуцијата на живописот во цркваи на Слимничкиот манастир*, Зборник за средновековната уметност на Музејот на Македонија, н. с., 2 (во чест на З. Расолкоска-Николовска), Скопје 1996, 235–236.

⁴⁶ Неки од њих су публиковани код Ј. Хаџи-Василевића и Ј. Иванова (уп. Ј. Хаџи-Василевић, *Кумановска област*, 439; Ђ. Иванов, *Български сѣпини из Македония*, София 1970, 135).

Богатство тема, програмска концепција, иконографија илустрованих циклуса и фигура и стилске особености сликарства Св. Ђорђа Победоносца у Младом Нагоричану сврставају овај донедавно непознати сликарски споменик у круг значајних остварења из времена османлијске власти и, уједно, обогаћују корпус касносредњовековне уметничке и духовне баштине у овом делу Македоније.

Mirjana M. Mašnić

LA PEINTURE MURALE DE L'ÉGLISE DE ST GEORGE LE VAINQUEUR A MLADO NAGORIČANE

Résumé

Ce texte décrit la peinture murale de l'église de St George le Vainqueur à l'église de Mlado Nagoričane, près de Kumanovo, qui représente une édifice très représentative de la période de l'autorité ottomane sur le territoire de la Macédoine.

Elle fait partie des monuments dont l'architecture complexe ainsi que l'art décorative ont provoqué l'intérêt des scientifiques durant la période du siècle dernier. Cependant, la décoration peinte est restée inconnue à cause des travaux de restauration (fin du XIXe siècle) au cours desquels les murs ont été soit repeints soit couverts de crépi, ce qui a rendu la peinture invisible.

Les scientifiques de l'avant-guerre ont constaté que l'architecture de l'église date de l'époque du roi Milutin (1313) ou du despote Stefane Lazarević (1406/07–1427) et que la peinture murale est soit partiellement conservée soit elle n'existe plus. L'académicien V. J. Đurić est le premier qui indique que c'est un monument qui n'est pas très ancien et qui est réalisé dans la deuxième moitié du XVIe siècle tandis que les restes de la peinture sont datés dans la période de l'année 1600.

Au mois de décembre 1998, on entreprend des recherches de conservation de la peinture et au cours du mois d'août 1999, des interventions de conservation. Le sondage des surfaces peintes a montré l'existence des carrés de peintures murales. Néanmoins, les dernières interventions de conservation (octobre–novembre 2008) ont donné la possibilité pour localiser le programme thématique et la peinture murale ainsi que le degré sa conservation.

La conception thématique de la peinture de St Georges le Vainqueur à Mlado Nagoričane reprend celle de l'église de Staro Negoričane.

On retrouve dans l'espace de l'autel des compositions caractéristiques pour cette partie de l'église. Les fresques au sommet de la niche apsidal sont complètement détruites. Dans la suite, il y a une frise de 11 bustes d'évêques et suivie de la *Communion des Apôtres*. Au dessous, l'*Office des évêques au Christ*. Les évêques sont peints de même sur les murs à l'est et au sud de l'espace diaconal.

Dans la zones supérieure du prothesis, on voit le *Cycle de scènes de la vie de St. Nicolas*, et dans la même zone de l'espace diaconal, le *Cycle de scènes de la vie de la Vierge*. Au sud, juste au-dessous du cycle pictural consacré à la Vierge, il y a trois peintures de l'ancien testament : *Miracle à Chona*, *Trois jeunes Hébreux dans la fournaise* et *Daniel dans la grotte aux lions*, appartenant au cycle des Archanges et qui sont étroitement liées aux préfigurations de la Vierge.

Dans une large coupole fermée, sur la peinture rénovée du XIXe siècle, on aperçoit un regroupement thématique caractéristique pour cette partie de l'édifice. Le *Jésus Christ Pantocrator* entouré de la *Liturgie Divine* et les quatre évangélistes présentés sur les pendentifs. La thématique de l'ancienne peinture murale, que l'on peut apercevoir sur les endroits abîmés, est complètement respectée.

Les compositions du cycle des *Fêtes* sont peintes sur les petites voûtes des sous-coupoles et elles sont généralement abîmées. Celles qui sont conservées, ce sont la *Présentation du Christ au Temple*, sur le mur

méridional, et les *Rameaux*, sur le mur septentrional, ainsi que la *Dormition de la Vierge* qui n'est pas traditionnelle et qui représente le *Déplacement du corps vers le tombeau à Gethsémanie*, peint sur le mur de l'ouest, au-dessus de l'entrée.

Les compositions du cycle des *Miracles du Christ* (*Christ et Zakheus* et la *Guérison du malade de la mal d'eau* sur le mur méridional, ainsi que la *Guérison de la belle-mère de Saint Pierre par le Christ*, se trouvant très haut sur le mur de l'ouest au-dessus de la *Dormition*) et deux scènes de la *Châsse Miraculeuse* (ou l'*Apparition à la mer de Thiveriade*) sur le mur septentrional, sont placées au-dessous des *Fêtes*.

Six compositions du cycle des *Passions du Christ* ont été découvertes (la *Prière de Gethsémané*, *Judas reçoit des monnaies en argent de Anne et de Caïphe*, la *Trahison de Judas*, le *Jugement chez Anne et Caïphe*, le *Jugement de Pilate*) sur le mur méridional, une composition (Le *Reniement de saint Pierre*) sur le mur occidental, et trois compositions (le *Chemin de la Croix*, la *Mise en Croix*, la *Crucifixion*) sur le mur septentrional, et dans la suite un espace endommagé sur lequel on avait peint les scènes finales.

Le cycle de scènes de *St Georges* a trouvé sa place dans la décoration peinte du naos, dans une suite au-dessus des figures peintes sur les murs méridional, occidental et septentrional. Il suit en general la succession du cycle de *Staro Nagoričane*.

La zone des figures des saints isolés commence sur le mur méridional, près de l'iconostase, par les cinquième martyres, les saints guerriers et les pauvres, continue sur le mur occidental avec les représentants des religieux de l'oecuménisme chrétien et finit par le couple impérial de *Sts Constantin et Hélène*. La peinture des zones inférieures du mur septentrional est complètement ruinée.

Les figures des martyrs ont été peints sur les piliers et ceux qui étaient orientés vers le nord ont été complètement ruinés. Le patron de l'église de *St Georges* est peint sur le pilier sud, côté ouest. Sa tête est couronnée d'une gerbe de martyr et il est vêtu d'une tunique verte au-dessus de laquelle il y a une cuirasse et une pèlerine rouge liée sur la poitrine. Il tient une lance dans la main droite et un bouclier accroché au dos. *St Nicolas* est peint sur le même pilier, côté nord, *St Efrème Sirine*, côté sud et l'évangéliste *Matthieu*, côté est.

Ce qui est particulièrement attractif, c'est la présentation iconographique de la *Dormition de la Vierge*. De même que dans l'église de *Staro Nagoričane*, la fresque du *Déplacement du corps de la Vierge* inclut le thème de "Les Prophètes l'ont annoncé". La symbiose iconographique des deux thèmes explique essentiellement la réalisation des prophéties de l'ancien testament.

Un groupe de plusieurs membres a peint les fresques de l'église mais l'unification de style est probablement dû à l'intervention finale d'au moins deux maîtres en chef.

Les petits formats des compositions, beaucoup de figures dans des scènes en masse, la manière à laquelle les phisionomies ont été peint, de même que la palette de couleurs bien adaptée, indiquent qu'il s'agit d'un atelier de peinture bien connu qui a été, au cours du dernier quart du XVI^e siècle, engagé de la part du métropolitain de *Skopje* pour réaliser les peintures murales de l'église de *St Georges* à *Mlado Nagoričane*.

La peinture de *Mlado Nagoričane* est liée au nom d'un atelier assez hétérogène qui a été particulièrement engagé dans les deux dernières décennies du XVI^e siècle et dans les deux premières du XVII^e siècle, dans plusieurs églises de la région de *Skopje* et de *Kumanovo*. On l'identifie en tant que l'atelier de *Kostour* et de *Linotopi*.

Les inscriptions d'identification sont écrites en grec et en ancien slave, tandis que les inscriptions des rouleaux dans les mains des évêques sont exclusivement en ancien slave.

Sur les surfaces au-dessous des figures présentées debout, sur les murs du sud et de l'ouest, on aperçoit de nombreuses inscriptions dont la signification est très intéressante.

La richesse de thèmes, la conception, l'iconographie des cycles et des présentations, de même que les caractéristiques de style de la peinture de l'église de *St Georges le Vainqueur* à *Mlado Nagoričane*, font de ce monument relativement inconnu, un oeuvre remarquable appartenant au cercle de réalisations importantes de la période ottomane, qui enrichit en même temps le corpus du patrimoine artistique et spirituel médiéval dans cette partie de la Macédoine.

* ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ СВ. ЂОРЂА ПОБЕДОНОСЦА...



Сл. 1. Црква Св. Ђорђе Победоносац у Младом Нагоричину



Св. Леонтије



Св. Мелетије



Св. Партеније



Св. Вукол



Св. Иполит



Св. Климент (Анкирски)



Св. Неофит

Сл. 2. Попрсја архијереја

* ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ СВ. ЂОРЂА ПОБЕДОНОСЦА...



Сл. 3. Причешће апостола, детаљ



Сл. 4. Св. Спиридон

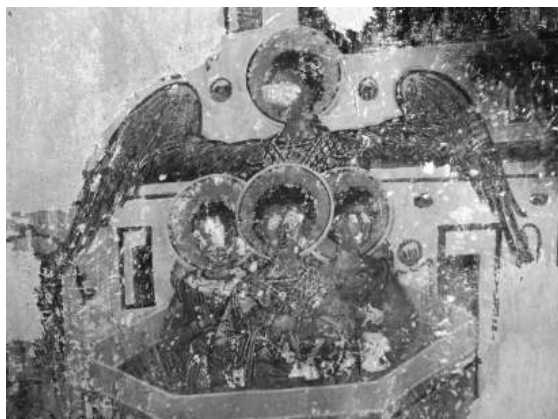


Сл. 5. Рођење Св. Николе



Сл. 6. Рођење Богородице

* ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ СВ. ЂОРЂА ПОБЕДНОСЦА...



Сл. 7. Три младића у Пећи огњеној



Сл. 8. Сретење



Сл. 9. Успење Богородичино



Сл. 10. Успење Богородичино, детаљ



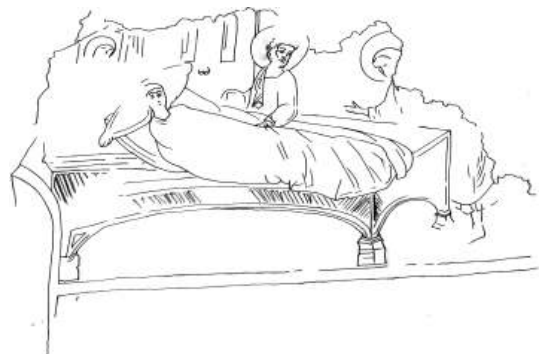
Сл. 11. Јављање на Тиверијадском мору



Црт. 1. Пренос Богородичиног тела, детаљ



Црт. 2. Пренос Богородичиног тела, детаљ



Црт. 3. Христос исцељује Петрову ташту

* ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ СВ. ЂОРЂА ПОБЕДНОСЦА...



Сл. 12. Издајство Јудино, детаљ



Сл. 13. Пут на Голготу



Сл. 14. Св. Ђорђа храбри анђео



Сл. 15. Св. Ђорђе васкрсава умрлог

* ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ СВ. ЂОРЂА ПОБЕДОНОСЦА...



Сл. 16. Св. ратници



Св. Никита



Св. Андроник



Св. Сава Стратилат



Св. Димитрије



Св. Нестор

Сл. 16. Свети Ратници, детаљи



Сл. 17. Св. Герасим, Св. Теодосије Општежитељ, Св. Пахомије и Анђео Господњи



Сл. 18. Св. Георгије



Сл. 19. Св. Никола



Сл. 20. Св. Ефрем Сирин

СЊЕЖАНА ОРЛОВИЋ
Независни истраживач
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Иконе из ризнице манастира Крупе

САЖЕТАК: Рад је посвећен бројној и значајној скупини икона која се данас чува у ризници манастира Крупе. Иконе су датиране од XVI до почетка XX вијека, а настале су у домаћим радионицама, али и у радионицама Венеције, Русије и других културних центара. Неке од њих су рађене у духу поствизантијске умјетности, а велики број ових икона рађен је у потпуно барокном маниру. У раду је описано око тридесет икона, а посебно би требало истакнути четири најстарије, некад престоне иконе иконостаса, дјело познатог критског сликара Јована Апаке, као и икону са представом Богородице са старозавјетним пророцима и праобразима из 1720. године, дјело грчког сликара Константина Димитрија.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: манастир Крупа, Далмација, иконе XVI–XIX вијека, Јован Апака, венецијанске радионице, Русија.

Манастир Крупа основан, по предању, 1317. године смјештен на граници Лике и Далмације, често је рушен и паљен, па нам самим тим његова ризница није сачувана у првобитном обиму.¹ Иако је ризница манастира Крупе вијековима богаћена, временом је доста драгоцености нестало, а током Другог свјетског рата један велики дио фонда ове ризнице пренесен је у манастир Крку.² И упркос томе у манастирском музеју данас почива велики број богослужбених предмета који су већином од сребра, сребра са позлатом или украсима од драгог камења, седефа, али има и оних од месинга и дрвета. Ту је и неколико застава, а сачувано је и неколико значајних докумената и рукописних књига. Ризници припада и велики број икона, које су настале у периоду од XVI до почетка XX вијека, а данас се један дио тих икона чува у Музеју СПЦ у Београду, док се остале налазе у Музеју манастира Крупе.³

Иконе које припадају манастирској ризници, као и окови на појединим, посебно поштованим иконама, осим по времену настанка разликују се и по стилу и квалитету. Разлог томе су свакако различити наручиоци, њихов укус и материјалне могућности. Њих су свештеници, истакнутији монаси и епископи, али и колективни наручиоци, а

¹ О историји манастира више у: С. Орловић, *Манастир Крупа*, Београд–Шибеник 2008, 11–15; са наведеном старијом литературом.

² А. Сковран, *Умјетнички сјоменици манастира Крупе*, у: *Манастир Крупа*, Београд 1968, 21.

³ Све фотографије које су објављене уз текст направио је Драган Боснић, а фотографије су у власништву Епархије далматинске, од које сам добила дозволу за њихово објављивање уз овај текст.

прије свега имућнији становници, наручивали и прилагали манастиру вијековима. Временом је тако у манастиру Крупи, али и у другим црквама и манастирима сјеверне Далмације (Крка, Скрадин, Дрниш, Братишковци, Обровац...), створена вриједна, бројна и значајна збирка икона. Само за мали број икона познато је име приложника, а још је мањи број познатих имена иконописаца који су радили ове иконе. Осим Јована Апаке и Константина Димитрија, у Крупи се сазнаје за још једно име, а то је презвитер Спиридон,⁴ зограф чији запис из 1753. године стоји на унутрашњој страни задњих корица Псалтира, штампаног 1638. у штампарији Марка Гинама, а који се данас чува у манастирској библиотеци.⁵ Сликари икона које припадају ризници манастира Крупе, а чија имена су нам непозната, били су углавном Срби и Грци који су иконе радили у традицијама позновизантијске умјетности, али је велики број икона поручиван и набављан, осим у домаћим радионицама, и у Венецији, па и Русији и другим културним центрима, одакле су допирала нова стилска струјања, прије свега барок, тако да су увелико заступљене и иконе рађене у потпуно барокном маниру. Венеција је била главни град и сједиште дужда Млетачке републике, али и једно од најзначајнијих умјетничких средишта на сјеверном Јадрану. Захваљујући одличним поморским саобраћајним везама, Срби у сјеверној Далмацији су имали добре везе са овим градом, а преко њега и са осталим свијетом у Европи. Тако су током XVIII вијека омогућени нови стилски утицаји венецијанског барока које српска клијентела у сјеверној Далмацији почиње релативно брзо прихватати. Добре везе током XVIII вијека имао је манастир Крупа и са Русијом, гдје се путовало ради сакупљања помоћи за српске православне манастире у сјеверној Далмацији. У Москви, Санкт Петербургу, Кијеву и другим мјестима иконе су добијане на поклон, али су и набављане, као и остала дјела примјењене умјетности. Највећи број драгоцјености из Русије донио је архимандрит манастира Крупе Герасим Зелић (1752–1828).⁶ Он је за манастир Крупу поручио царске двери, на чијој полеђини је записана 1789. година и мјесто израде, а то је Кијев, али и име Герасима Зелића. Урађене су у дуборезу са позлатом, подијељене су на шест поља, на којима су представљене Благовијести и четворица јеванђелиста. Ове двери су у ствари поклон Гавре Петровића, Зелићевог пријатеља из Задра и Венеције. Тада је Зелић добио и три иконе. Године 1787. Зелић је од Марије Јаковљеве и Ане Јаковљеве из Санкт Петербурга на поклон добио и двије иконице оковане сребром и позлаћене – Живопријемни источник и икону Светог Николе. Све податке о овим иконама знамо захваљујући аутобиографији Герасима Зелића, из које такође сазнајемо о његовом односу са истакнутим личностима у Русији, о култури и умјетности, као и о његовом школовању у Кијеву, гдје је у Кијево-печерској лаври 1782. године, код јеромонаха Теофана, пет мјесеци учио да иконопише, али је због

⁴ М. Савић каже да је вјероватно ријеч о истој личности која за Дрнишку цркву слика Васкрсење Христово. Више у: М. Савић, *Сликариство у српским црквама сјеверне Далмације*, Београд 2000, 125; Р. Л. Веселиновић, *Умјетност у Срба Северне Далмације у XVIII стољећу – Прилог историји српске уметности у XVIII веку*, ЗЛУМС, бр. 18, Нови Сад 1982, 201.

⁵ Овај псалтир се у библиотеци налази под инвентарским бројем 7.

⁶ Осим свом манастиру, он је са својих честих путовања и другим црквама и манастирима у сјеверној Далмацији доносио богате поклоне у виду књига, одежди и других црквених утвари, али и новчаних прилога. Вид.: Д. Кашић, *Манастир Крупа – историјски преглед*, у: *Манастир Крупа*, Београд 1968, 17; Епископ моравички Лаврентије, *Герасим Зелић*, у: *Манастир Крупа*, Београд 1968, 58; Р. Л. Веселиновић, *Нав. дјело*, 204.

болести очију морао прекинути то школовање.⁷ Духовна академија кијевске лавре била је велики центар православне теолошке мисли, педагогије, издавачке дјелатности и умјетности.⁸ У овом најчувенијем сликарском училишту његовао се иконопис, који је у себи сјединио двије супротне сликарске идеје – традиционалну православну, односно византијску, и западноевропску, односно барокну.⁹ У XVIII вијеку везе са Русијом су јачале, а преко Кијева, односно преко Украјине, долазили су такође утицаји барокне умјетности.¹⁰ На подручју сјеверне Далмације има доста импортованих руских и украјинских икона (у манастиру Крупи, Исламу Грчком, Кули Атлагића, Бенковцу, Обровцу, манастиру Крки, Добропољцима, Ивошевцима, Билишанима Доњим, Брибиру, Чистој Малој, Скрадину, Дрнишу...),¹¹ али их је знатно мање него грчких иконописних дјела и нису тако дуго присутне као критске иконе (у манастиру Крки, Скрадину, Смоковићу, Исламу Грчком, Јагодњи, Задру, касније у Дрнишу, Чистој Малој, Далматинском Косову...) које се датирају од XV вијека. У Цркви Светог Јована у Бенковцу се налазила и Ел Грекова икона из његовог раног, односно италокритског периода, а Георгије Клонцас, Михаило Дамаскинос и Емануил Лампардос само су још нека имена славних мајстора, аутора ових икона.¹² Грчке иконе су свакако биле заступљене на овом подручју нарочито због грчких колонија у Задру, Шибенику и Скрадину гдје се створио војнички и врло имућан трговачки слој, а иконе су добављане и са Јонских отока и из Венеције.¹³ Постојале су на овом подручју, и домаће сликарске радионице, на које је имала утицаја и набављана грчка и руска литература. Крајем XVIII вијека, а нарочито почетком XIX вијека, и по темама и схватању и по изрази слика осјећа се утицај класицизма.¹⁴

О иконама које данас припадају манастирској ризници и о иконама са иконостаса постоји врло мало писаних докумената и записа који би садржали податке којима би се утврдило тачније вријеме настанка, име приложника или наручиоца, али и имена аутора. Одговор на нека од ових питања морао се тражити на основу стилских и иконографских аналогија. Најстарије до данас сачуване иконе датирају се у крај XVI или почетак XVII вијека, а ријеч је о четири иконе које су се некад налазиле на иконостасу. Умјесто

⁷ Г. Зелић, *Житије Герасима Зелића*, св. 1, Београд 1897, 1, 61, 89, 209; Епископ моравички Лаврентије, *Нав. дјело*, 52; Д. Медаковић, *Једно неосиђварено сликарско школовање Герасима Зелића*, у: *Пућеви српског барока*, Београд 1971, 289–292; Р. Л. Веселиновић, *Нав. дјело*, 200–204, 211; М. Савић, *Нав. дјело*, 162, 176.

⁸ Д. Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић*, ЗЛУМС, бр. 5, Нови Сад 1969, 121.

⁹ Д. Давидов, *О Украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку*, ЗЛУМС, бр. 4, Нови Сад 1968, 217–219, 223; Р. Л. Веселиновић, *Нав. дјело*, 203.

¹⁰ М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, VII 1, Београд 1963, 381.

¹¹ М. Савић, *Нав. дјело*, 163.

¹² Иконе познате под називом критских односно италокритских, италогрчких и италовизантијских радова односно сликарске школе, рађене су под утицајем последње ренесансе византијске умјетности из епохе Палеолога, али су од XV вијека почеле примати извјесне западне утицаје. Вид.: А. Сковран, *Две иконе два славна крићанина*, Зборник Народног музеја, 16/2, Београд 1977, 159–177; Р. Л. Веселиновић, *Нав. дјело*, 200; М. Савић, *Непознато дјело Доменикоса Теотокопулоса из цркве Светог Јована у Бенковцу*, Гласник Друштва конзерватора Србије, 21, Београд 1997, 97–99; М. Савић, *Сликариство у српским црквама сјеверне Далмације*, 16–63, 232–233; Б. Чоловић, *Манастир Крка*, Загреб 2006, 119–122; З. Ракић, *Иконе крићских мајстора из збирке Секулић 15.–19. в.*, Београд 2011, каталог изложбе.

¹³ Б. Чоловић, *Нав. дјело*, 125–126.

¹⁴ Р. Л. Веселиновић, *Нав. дјело*, 212.



Сл. 1. Написи са икона

њих на иконостас су постављене њихове копије са оригиналним оковима који покривају све осим лица светитеља. Окови су настали у Венецији у XVIII вијеку, а при дну иконе Христа је запис који нам о томе говори (сл. 1. а).¹⁵ Веома прецизно су урађени и потпуно репродукују покривени дио иконе, како цртеж тако и пластичност облика. Оков Богородичине иконе разликује се прецизнијом и вјештијом обрадом од окова остале три иконе, које је оковао исти мајстор.¹⁶ Пошто је црква посвећена Богородици, ова икона је овдје посебно поштована, ношена је у литији, и сматра се чудотворном.¹⁷

Нема података ко је и кад поручио ове иконе за манастир Крупу, али је сигурно да су оне поручене баш за ову цркву јер својим димензијама одговарају иконостасу који се налазио између источног пара стубаца који носе куполу.¹⁸ Насликао их је јереј Јован Апака, познати критски сликар из друге половине XVI вијека, чији потпис стоји при дну иконе Христа (сл. 1. б). О овом сликару зна се веома мало. Помиње се као уважени сликар у Венецији у периоду процвата (1571–1640).¹⁹ Све четири иконе су величине 101 x 71 cm, сликане су темпером на златној позадини. Светитељи различитих физиономија и снажних фигура приказани су до појаса, у фронталном ставу са мирним покретом. Инкарнат и одјећа зналачки су изведени и показују мајсторство сликарског извођења. Кориштена гама је префињена, те се Јован Апака и овдје показао као изврстан колориста. Ове иконе су сликане у сагласности са касновизантијском сликарском традицијом и у иконографији и у стилу. *Богородица Одиџиџија* (сл. 1. в) представљена је како лијевом руком придржава малог Христа, који у лијевој руци држи увијени свитак, док су у горњим угловима иконе медаљони са минијатурним попрсјима арханђела Михаила (М) и Гаврила (Г). На другој икони *Христос цар царева и Велики архијереј* (сл. 1. б, сл. 2) десном руком благосиља, а лијевом држи отворену књигу (јеванђеље), са црним мајускулним словима, исписаним текстом који се односи на Христову двоструку природу

¹⁵ Окови на иконама, или тзв. обложеније, који се могу наћи на овом подручју, рађени су чини се највише у златарским радионицама Венеције. Израда у металу била је доста скупа. У Венецији су у приближно исто вријеме оковане и престоње иконе манастира Крке и Драговића, али нам није познато да ли су сви окови настали у истој радионици. У Далмацију су доношене и иконе из Русије које су биле облагане сребром и позлаћиване. О овоме више у: Г. Зелић, *Жиџије Герасима Зелића*, 1, 141, 209; Љ. Стојановић, *Сѣтари срѣски заџиси и најџиси II*, Београд 1903, 3299, 3300, 3463; А. Сковран, *Умејнички сѣоменици манастира Крује*, 41; Р. Л. Веселиновић, *Нав. дјело*, 208–209; Б. Чоловић, *Како је изгледао сѣтари манастир Драговић*, Зборник Народног музеја, 16/2, Београд 1997, 151; Б. Чоловић, *Манастир Крка*, 91; С. Орловић, *Иконостас цркве Усјења Богородице у манастиру Круја*, Зборник о Србима у Хрватској, 7, Београд 2009, 432–436; С. Орловић, *Манастир Драговић*, Београд–Шибеник 2009, 81.

¹⁶ Постоји могућност да су све четири иконе оковане у истој радионици, али је икона Богородице окована прва, како је утврђено по наслагама патине и прљавштине. Више у: А. Сковран, *Нејознајо дјело зографа Јована Аџаке*, Зограф, 4, Београд 1972, 48.

¹⁷ О прослављању Богородичиних чуда и чудотворних икона и њеној улози посреднице и спаситељке људског рода, више у: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 356; М. Тимотијевић, *Сузе и звезде: О џлачу Богородичиних икона у Бароку*, у: *Чудо у словенским културама*, Зборник радова, Београд 2000, 221–236.

¹⁸ Јовану Апаки се приписују још неке иконе на подручју сјеверне Далмације, а то су *Свети Кайарина* (тондо) из Скрадина и *Христос цар царева* из Далматинског Косова. Монаси Крпе одржавали су блиске везе са Светом Гором, али и одлазили у Венецију, те су тако могли да се сусретну са овим сликаром или неким његовим радовима. Вид.: А. Сковран, *Нејознајо дјело зографа Јована Аџаке*, 53; М. Савић, *Сликарство у српским црквама сјеверне Далмације*, 59.

¹⁹ Вид.: А. Сковран, *Умејнички сѣоменици манастира Крује*, 40–41; А. Сковран, *Нејознајо дјело зографа Јована Аџаке*, 43–53; М. Χατζηδακην, *Ελληνες Ζωγράφοι, Μετα Την Αλωση (1450–1830)* I, Αθηνα 1987, 175–176; М. Савић, *Нав. дјело*, 58–59, 72.



Сл. 2. Христос цар царева и Велики архијереј, рад Јована Апаке, крај XVI или почетак XVII вијека



Сл. 3. Арханђел Михаило, рад Јована Апаке, крај XVI или почетак XVII вијека



Сл. 4. Благовијесци, XVII вијек



Сл. 5. Свeйи Георгџије, XVII вијек

(Јв. 18, 36 и Мт. 26, 26; према I посланици Павловој Коринћанима 11, 24 и литургији Светог Јована Златоустог). Христови монограми калиграфски су исписани златним словима у два црвена круга који се налазе са обе стране, поред његове главе. Иконографска формула, искориштена за приказивање Христа, на начин на који је то учињено у Крупи, на барокном трону, у сјају одежди и украса, у сједећем положају с отвореном књигом, поновљена је на великом броју икона у сјеверној Далмацији, у манастирима и парохијалним црквама, прије свега у манастиру Крки гдје их има чак неколико, Далматинском Косову и Скрадину.²⁰ Број је повезан са значајем и важношћу која им је придавана у склопу Деизисног чина. *Јован Прејтеча* (сл. 1. г) представљен је како десном руком благосиља, а у лијевој држи полуразвијен свитак са текстом (Мт. 3, 2). На овој икони се најбоље види сликарев смисао за реализовање различите материје. Као пандан Јовану Претечи на иконостасу био је постављен *арханђел Михаило* (сл. 1. д, сл. 3) са исуканим мачем у десној и украшеним корицама тог мача у лијевој руци. На једној апликацији на његовом оклопу, у гризају је минуциозно насликана глава дјечака. Такав сликарски поступак подсећа на Апакина дјела малог формата.

У XVII вијек се датира неколико икона рађених темпером на дасци, а једна од њих је италокритска икона са представом *Благовјестѝи* (26,8 x 22,7 цм). Назив сцене написан је на грчком језику (сл. 1. ђ, сл. 4).²¹ У истом вијеку настала је и икона *Светиоџ Георџија* (35,5 x 28,4 цм), који је приказан као ратник у моменту док јаше на пропетом коњу и копљем пробада аждају (змаја) на пољу испред бедема града. У горњем десном углу иконе, у сегменту неба, насликана је рука која благосиља. Икона има грчки натпис (сл. 1. е, сл. 5). У XVII вијек датира се и икона *Светиоџ арханђела Михаила* са оковом који репродукује покривени дио иконе. Арханђел Михаило је приказан како стоји на облаку, у ратничкој одјећи, са подигнутим мачем у десној и одмотаним свитком у лијевој руци. Око главе има златни ореол, унутар којег је исписано његово име (сл. 1. ж, сл. 6). Позадина иконе је у доњем дијелу зелене боје, док је њен горњи дио златан са рељефно урађеном флоралном орнаментиком.

Крајем XVII или почетком XVIII вијека настала је икона *Христѝа Младенца у љутиру* (сл. 7) сликана темпером на дасци (22,4 x 13 цм), односно на вратима дарохранилнице, чија се горња страна завршава лучно. У Кули Атлагића чувала се дарохранилница на чијој предњој страни је на вратима такође насликан Младенац у путиру (сл. 1. з).²² У овом периоду настале су и двије иконе рађене темпером на дасци. Прва од њих, икона *Христѝа Панѝокрайѝора* (47,5 x 29 цм), правоугаоног је облика са лучним завршетком на горњој страни иконе. Христос је приказан у сједећем положају са отвореном књигом на крилу, док обема рукама благосиља, а лијево и десно поред њега насликан је по један херувим. Под ногама му је плава кугла украшена златним звијездицама. Позадина иконе је златна, а црвеном бојом исписана је сигнатура (сл. 1. и). На другој икони сцена *Преображења*

²⁰ М. Савић, *Сликариство у српским црквама сјеверне Далмације*, 59.

²¹ Д. Медаковић наводи да је ова икона можда рад неке домаће радионице. Вид.: Д. Медаковић, *Српска уметност у северној Далмацији*, Музеји, 5, Београд 1950, 188.

²² Ова представа је прилагођена литургијској и евхаристијској намјени предмета, а некад се сликао и само путир. Дарохранилнице извођене другачијим стилем су рађене за многе цркве и манастире у сјеверној Далмацији. Ова тема којом се истиче жртвени искупитељски карактер евхаристије била је сасвим одомаћена у српском барокном сликарству сјеверне Далмације. Више у: М. Савић, *Нав. дјело*, 191–192.



Сл. 6. Арханђел Михаило,
XVII вијек



Сл. 7. Христос Младенац у
ѿуѿиру насликан на вратима
дарохранилнице, крај XVII
или почетак XVIII вијека



Сл. 8. Преображење Господње,
крај XVII или почетак XVIII вијека



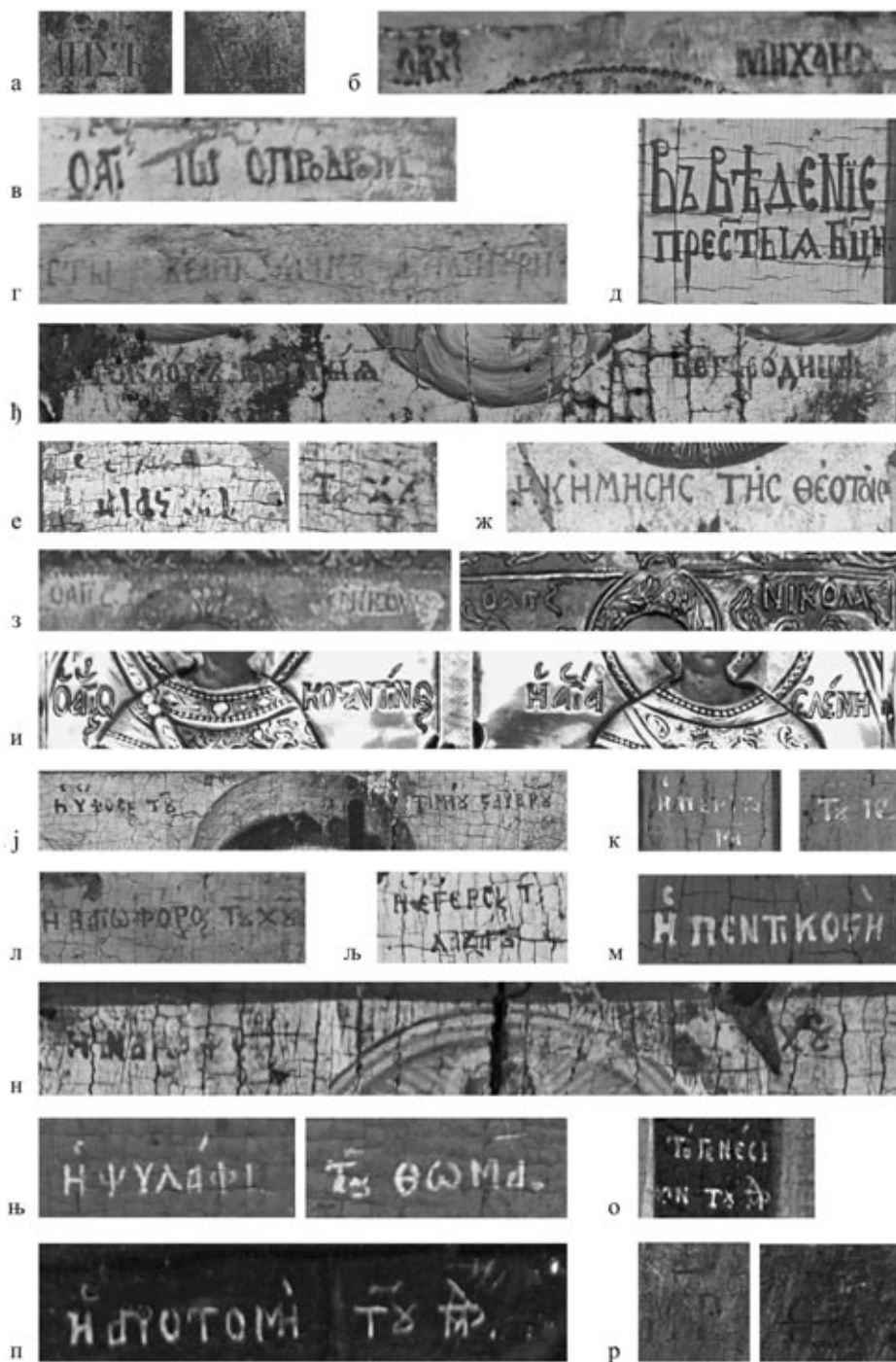
Сл. 9. Богородица са сѣларозавјетним
ѿроцима и ѿаобразима, сликар
Константин Димитриу, 1720. година

Господње (сл. 1. ј, сл. 8) (63,7 x 49 цм) одвија се у стјеновитом пејсажу насликаном на златној позадини. На врху бријега је Христос који десном руком благосиља, окружен плавом мандорлом са златним зрацима радијално распоређеним око његове фигуре. Поред Христа, на брежуљцима стоје пророци Илија и Мојсије, док су у доњем дијелу композиције насликана три апостола различитих физиономија и различитих старосних доби.

Богородица са старозавјетним пророцима и праобразима (42,3 x 30,4 цм), рађена темпером на дасци, дјело је грчког сликара Константина Димитрија, настало 1720. године. Богородица (сл. 1. к, сл. 9) је насликана са жезлом у руци, као царица небеска, како сједи на раскошном пријестолу и у крилу држи малог Христа, док јој два анђела на главу спуштају круну. Око ње је мноштво ликова, старозавјетних пророка, који стоје на облацима, а у рукама држе одмотане свитке са пророчанствима која говоре о Богородици, о Богородичином дјевичанском материнству и потврђују учење о безгрешном зачећу, које је истакнуто и змијом под њеним ногама. Око ове сцене, на три стране су насликани анђели са симболима пророка (љестве, црква, кандило, цвијеће...), док је на доњем дијелу иконе натпис. Представе пророка са атрибутима и текстовима воде поријекло из библијских текстова, а представа пророка заједно са Богородицом позната је и византијском и српском средњовјековном сликарству, као и позновизантијском и руском сликарству, али са измијењеном иконографијом и композицијом. Ово је барокна варијанта иконографског типа Пророци су те наговјестили. Иконе на којима су приказани Богородица и пророци појављују се и у сликарству XVIII вијека, а могу се наћи у Братишковцима, Крки и Скрадину гдје су пророци насликани без својих атрибута. Представа из Крупе сликана је по грчком бакрорезном листу штампаном у Венецији 1702. године.²³ Икона је сликана начином блиским италокритском маниру, са врло реалистично и прецизно урађеним детаљима, индивидуализованим физиономијама, са истакнутим односима свјетла и сјенке.

Осим ове иконе, још неколико икона са представама светитеља или сцена из Богородичиног циклуса, циклуса Великих празника и Страдања Христових, рађених темпером на дасци, датира се у XVIII вијек, међутим, прецизна година њиховог настанка не може се утврдити. Таква је и икона (31 x 25,5 цм са рамом) са допојасном представом *Исуса Христиа* (сл. 10. а) који десном руком благосиља, а лијевом држи отворену књигу, али и икона са представом *Светије Тројице* (сл. 11) (24,3 x 20,3 цм), на којој Син, односно Христос, и Бог Отац сједе заједно на златном пријестолу са црвеним јастуком. Христос десном руком благосиља, а лијевом држи затворену књигу, док Отац десном благосиља, а у лијевој руци држи одмотани свитак. Између њих насликан је Свети дух у виду голуба, са осмобраком мандорлом.

²³ Барокно вријеме, истичући улогу Богородице у спасењу, намијенило јој је у сјеверној Далмацији истакнуто мјесто и на појединим иконостасима. Наглашено истицање Богородице у програмима иконостаса било је одраз пораста њеног култа у бароку. Њено поштовање било је традиционално везано за монаштво и манастире. На подручју сјеверне Далмације, Богородици се приписивала и заслуга за престанак куге. О овој сцени више у: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 305, 317; М. Савић, *Нав. дјело*, 68–69, 105, 112; В. Милановић, „Пророци су је наговјестили“ у *Пећи*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 409–424.



Сл. 10. Натписи са икона

У исто вријеме датирају се и двије иконе које је насликао исти мајстор, а то су иконе *арханђела Михаила* (81,5 x 34 cm) и икона *Светиоџ Јована Крстииџеља* (81,5 x 28 cm).²⁴ Арханђел Михаил је представљен у стојећем положају у раскошној ратничкој одјећи, лијевом руком држи подигнут мач, а десном одмотан свитак. Око главе му је богато орнаментисан ореол, а изнад њега је написано његово име (сл. 10. б). Он стоји на зеленој основи, и јасно се виде потези којима је наношена боја. На исти начин је рјешена позадина и на икони Светог Јована Претече, али је на овој икони њен сам врх украшен крупним флоралним орнаментом. Свети Јован (сл. 10. в, сл. 12) је приказан као стојећа фигура. Десном руком благосиља, а у лијевој држи свитак са натписом. Око главе му је веома богато украшен ореол.

У ризници се чувају и двије иконе са представом *Светиоџ Димитрија на коњу*, обе датиране у XVIII вијек.²⁵ На једној икони (сл. 13) Свети Димитрије лијевом руком држи узде коња којег јаше, а у десној држи мач. У доњем дијелу иконе насликан је мртав ратник кроз којег је пробијено копље. Иза Светог Димитрија са лијеве стране иконе насликана је кула, док је у горњем десном углу иконе насликан сегмент неба са руком која благосиља.²⁶ На другој икони, *Свети Димитрије* је такође представљен на коњу, како обема рукама држи копље којим пробада цара Калојана, приказаног у владарској одежди са круном. Иза Светог Димитрија на десној страни иконе насликан је град испред којег на брежуљку стоје двије фигуре и анђео који држе икону. У горњем десном углу иконе, у сегменту неба, насликана је фигура која благосиља. Икона има натпис на српском језику (сл. 10. г).

У XVIII вијеку настале су и три иконе рађене темпером на дасци. На једној од њих је сцена *Ваведења* (37 x 36 cm)²⁷ (сл. 10. д, сл. 14) која се одвија у храму, гдје родитељи Свети Јоаким и Ана предају Богородицу првосвештенику. Иза Богородичиних родитеља су јерусалимске дјевојке са упаљеним свијећама. У горњем лијевом дијелу композиције насликана је издвојена сцена са Богородицом која сједи у некој врсти простора изнад којег је насликан балдахин, док анђео слијеће и доноси јој храну. Друга икона са сценом *Покрова Пресвете Богородице* (43,5 x 35,5 cm)²⁸ је данас веома оштећена (сл. 10. ђ, сл. 15). Ова икона није толико честа на овом подручју,²⁹ а говори о догађају из 911. године

²⁴ Б. Стрика икону арханђела Михаила датира у крај XV вијека. Вид.: Б. Стрика, *Далмајински манастири*, Загреб 1930, 128.

²⁵ О представама Светог Димитрија и њиховом поријеклу више у: З. Ракић, *Циклус џаџиона у хиландарској цркви Светиоџ Димитрија*, у: *Осам векова Хиландара*, Београд 2000, 575–577, 582; И. М. Ђорђевић, *Представе светиоџ Димитрија у српским власијоским задужбинама из времена Немањића*, у: *Сјудије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 91–100.

²⁶ На web site-у www.kostov.bravehost.com/fotogalerija2.html, налазе се фотографије ове иконе прије и после реставрације.

²⁷ На попису из 1967. године пише да су димензије ове иконе 43,5 x 35,3 cm. Попис је радио Конзерваторски одјел у Задру, Министарство културе – Управа за заштиту културне баштине (Фототека Конзерваторског одјела у Задру). Теренска обрада проф. Ксенија Радулић и проф. Миљенко Домијан. Опис предмета: проф. Лукреција Павичић Домијан и проф. Бојан Гоја.

²⁸ На попису из 1967. године пише да су димензије ове иконе 37 x 35,9 cm, а ова икона је заведена као икона Узчашћа Маријиног.

²⁹ Најстарији сачувани приказ ове сцене датиран је у XIII вијек. На иконама домаћих радионица може се наћи и ова сцена као приказивање чуда везана за учење о Маријанској заштити и непорочном зачећу. Више у: Д. Медаковић, *Српска уметност у северној Далмацији*, 188; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих џразника у српској барочној уметности*, ЗЛУМС, бр. 25, Нови Сад 1989, 95–133; И. К. Јзыкова, *Богословие иконы*,



Сл. 11. *Света Тројица*, XVIII вијек



Сл. 12. *Свети Јован Крститељ*, XVIII вијек



Сл. 13. *Свети Димитрије*, XVIII вијек



Сл. 14. *Ваведење*, XVIII вијек

када је за вријеме цара Лава Мудрога, у цариградској цркви Влахерне служено свеноћно бденије. У цркви је био побожни народ, а ту су били и Свети Андреј Јуродив и његов ученик Епифаније. Изнад народа приказала се Богородица са распростртим омофором над народом. Тако је и на овој икони у горњем дијелу насликана Богородица, која стоји на облацима. Поред ње су два анђела, на десној страни се види и група светитеља, а први међу њима је Свети Јован Крститељ. На икони *Васкрсења Христово* (сл. 10. е) (37 x 35,8 цм) бојени слој је дјелимично попуцао и отпао. Из отвореног гроба излази Христос, насликан као стојећа фигура. У лијевој руци држи штап на чијем врху је крст, са којег се вијори бијела застава са црвеним крстом. Око гроба су насликани стражари који спавају, одјевени у античке војничке одоре. У позадини на лијевој страни иконе на брежуљку насликан је град, док је на десној страни на брежуљку насликана Голгота на којој се виде три крста.

Још три иконе које су се некад налазиле на иконостасу данас чине дио манастирске ризнице. Ријеч је о некадашњим централним иконама рађеним на дасци, насталим у XVIII вијеку, и постављеним изнад царских двери. На средишњем дијелу иконе *Усјења Богородичино* (41,2 x 31 цм)³⁰ приказан је одар на ком лежи Богородица, а изнад ње је Христос који рукама држи њену душу у виду малог дјетета. Сцена обилује великим бројем фигура окренутих центру догађаја, а иза њих је сликана архитектура. Назив сцене исписан је на грчком језику (сл. 10. ж). На иконостасу је била и икона *Светио* *Николе* (47,2 x 35 цм), једног од најпоштованијих светитеља у овом крају. Свети Никола (сл. 10. з, сл. 16) је приказан како сједи на трону у раскошној одјећи, док десном руком благосиља, а лијевом држи отворену књигу коју ослања на кољено. Икона има сликани рам са флоралним орнаментом. На трећој икони су *Свети цар Константин и царица Јелена* (сл. 10. и, сл. 17) (39,5 x 28,5 цм), приказани са крунама на главама у раскошној одјећи украшеној биљном и геометријском орнаментиком и двоглавим орловима. Они држе крст који се налази између њих (INRI), а стоје на јастуцима. Култ првих владара који су признали хришћанство био је такође веома развијен, што потврђује велики број икона са овим светитељима на иконостасима на овом подручју. Све три иконе добиле су у XVIII вијеку свој сребрни оков, који је прекрио цијелу површину иконе, осим лица светитеља, а на икони Константина и Јелене непокривене су остале и њихове руке.

Нигдје нема помена о изради иконостаса и набавци икона за њега, али се могу бар оквирно датирати у прву половину XVIII вијека и иконе које се и данас налазе на иконостасу манастирске цркве. Ове иконе постављене су у два реда, а на њима су представљени Христос цар царева и Велики архијереј и апостоли (Деизис), а у XVIII вијеку су настали и дрвени крст са насликаним Распећем и двије иконе Богородице и Светог Јована Богослова којима се иконостас завршава.³¹

Ризници припада и неколико икона са грчким натписима, са сценама Празника, сценама из живота Светог Јована и тема из црквене православне историје. Ове иконе је

Москва 1995, 191–192; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 359; М. Савић, *Сликарство у српским црквама сјеверне Далмације*, 163, 242.

³⁰ *Манастир Крупа*, Београд 1968, 51, датирана је у XVII вијек.

³¹ Данас се са јужне стране не налази икона Светог Јована Богослова, која се може видјети на старијим фотографијама. О иконостасу манастира Крупа, више у: С. Орловић, *Иконостас цркве Усјења Богородице у манастиру Крупа*, 427–444.



Сл. 15. *Покров Пресвѣѣ Богородице,*
XVIII вијек



Сл. 16. *Свѣѣи Никола,*
XVIII вијек



Сл. 17. *Свѣѣи цар Констанѣин
и царица Јелѣна,* XVIII вијек



Сл. 18. *Сабор арханђѣла Михаила,*
крај XVIII вијѣка

неко највјероватније приложио као цјеливајуће за неки од простора манастира. Јасно је да је сликар који их је насликао добро познавао средства барокне умјетности, којима је додао неке елементе преостале из италокритског манира. Укључивање западних, барокних стилских одлика, као и свијетла палета и прозрачност атмосфере, говоре нам да су ове иконе највјероватније поручене у Венецији у некој од сликарских радионица грчких сликара. Постоји могућност и да је све ове иконе насликао исти сликар, али се само за неке иконе то може заиста потврдити. Ове иконе настале су крајем XVIII вијека, а рађене су темпером на дасци и готово истих су димензија.³² Елементи барокног сликарства ушли су у сликарство XVIII вијека у српским црквама сјеверне Далмације и преко дјела грчког барокизованог иконописа, српске графике и графичких узора који су долазили са запада. Велики утицај имало је и барокно сликарство Карловачке митрополије. Тако у барокној епохи истовремено траје више различитих стилских врста и варијаната. Када се погледају све ове иконе, очигледно је да је њихов аутор одлично владао сликарским занатом, а елементи барокног ликовног језика су потпуно очигледни. Пластично третирање фигура, игра свјетла и сјенке, колористички складови, али и индивидуализација физиономија и различитост реакција, односно лакоћа приказивања покрета код фигура приказаних у групи. Ово православно сликарство Млетачке републике има са раним барокним сликарством Карловачке митрополије сличне стилске и иконографско-композиционе особине, али и литерарну подлогу.³³

На икони *Сабор арханђела Михаила*³⁴ (сл. 18) (36 x 28,8 cm) у првом плану стоје три арханђела, који држе копља. Двојици од њих на златним ореолима је исписано по једно слово М (ихаило), Г (аврило), а они држе медаљон са Христовим ликом (ИС ХС). Иза њих се назире главе и ореоли осталих ликова. Иако је ова икона рађена приближније традиционалној техници, ипак су очигледни нови сликарски елементи, као што су волуминозност и коришћење сјена, што је још очигледније на осталим иконама. На икони *Уздизање часног крста*³⁵ (сл. 10. j) (36 x 28,8 cm), у њеном горњем дијелу, на златној позадини насликан је град, а под балдахином је насликан лик који држи крст, са страна је мноштво ликова који држе свијеће и двојица са кадионицама. Испод њих а иза високог зида су мушкарци са турбанима на главама. Испред врата на зидинама, насликана су два човјека који копају рупу. Сцена *Обрезања Христовог*³⁶ (сл. 10. k) (36,5 x 28,5 cm) се одвија у храму. На средини композиције је стол на којем лежи Христос, поред њега стоји свештеник, на лијевој страни насликани су Богородица, Свети Јосиф и још једна женска фигура, док су на десној страни сцене насликана четворица мушкараца. Слично насликана икона постоји у Скрадину и код сликара бенковачког иконостаса на

³² На попису из Музеја ове иконе се датирају крајем XVIII или почетком XIX вијека.

³³ Ове иконе имају највише сличности са иконама бенковачког и обровачког иконостаса и иконама из Ислама Грчког. Али развијене барокне форме, осим на овим иконама, садржане су и у структури неколико дјела Спиридона Роме из друге половине XVIII вијека из Крке и Дрниша. Барокни стил се тако ширио и преко помоћника који су вјероватно добијали и самосталне поруџбине. По стилу ове иконе личе на манир Димитрија Атињанина и Е. Цана, а уклапају се и развијена барокна дјела непознатих српских сликара (примјери из Книна, Бенковца, Кистања, Обровца, и манастира Крке...). Више у: М. Савић, *Нав. дјело*, 151, 156, 158, 185, 239.

³⁴ На попису из 1967. године пише да је ријеч о икони Четрдесет мученика.

³⁵ На попису из 1967. године, ова икона је означена као икона Посвећења, а на другом мјесту као „икона са крижем“.

³⁶ На попису из 1967. године пише да је ријеч о икони Приказања у храму.



Сл. 19. Духови,
крај XVIII вијека



Сл. 20. Усјековање главе Свѣтог Јована
Крститеља, крај XVIII вијека



Сл. 21. Богородица са распѣтим Христѡм,
крај XVIII или почетак XIX вијека



Сл. 22. Успѣње, крај XIX вијека,
икона добављена 1904. године

дјелу рађеном за цркву у Обровцу.³⁷ Фигуре су насликане у слободним покретима са волуминозношћу и пластичношћу фигура, што је постигнуто и односом свјетло–сјена. На овој икони види се и класицистички тон, а по колориту она је најсличнија икони са представом Усјековања главе Светог Јована Крститеља. На икони са представом *Уласка у Јерусалим* (сл. 10. л) (36,5 x 28,5 цм) велики дио бојеног слоја са средине иконе је отпао. Сцена се одвија у пејсажу, а у позадини с десне стране се види град Јерусалим. Христос је насликан на магарцу, док су на десној страни иконе насликани апостоли који корачају за њим. Народ му простире хаљине по путу којим пролази, а неки откидају гранчице. Игра свјетла и сјене одиграла је значајну улогу и у компоновању слике, које је изведено на типично барокни начин.³⁸ Сцена *Васкрсења Лазаревог* (сл. 10. љ) (36,5 x 28,5 цм) је насликана у стјеновитом пејсажу. На десној страни иконе насликан је Лазар обмотан бијелим завојима, у лучно засведеној гробници (пећини), а испред су двојица људи који скидају плочу са отвора гроба. Испред гроба је насликан Христос који десном руком благосиља, а иза њега је група људи, док су у доњем дијелу иконе насликане Лазареве сестре Марта и Марија које клече пред Христом. Индивидуализоване фигуре са различитим реакцијама пластично су третиране. Овдје није заступљено ни слагање глава једних иза других као што је коришћено у ранијем сликарству, већ су апостоли насликани у групи у перспективи, како живо учествују у догађају.³⁹

У горњој зони иконе са сценом *Духова* (сл. 10. м, сл. 19) (35,4 x 28,8 цм)⁴⁰ представљена су Света Тројица, а испод су приказани апостоли у уобичајеној, полукружној, централно организованој композицији у чијем средишту је фигура одјевена у бијело рухо, која сједи на трону држећи у лијевој руци размотан свитак са натписом, а која персонификује Космос. Сцена *Вазнесења Христовог* (сл. 10. н) (35,3 x 27,7 цм)⁴¹ смјештена је у брдовити, стјеновити пејсаж, али са много дрвећа, док је небо представљено златном бојом. На тој златној површини насликан је Христос у плавој мандорли са златним зрацима, коју придржавају два анђела. У доњем дијелу иконе насликана је Богородица раширених руку окружена апостолима у динамичним ставовима. На икони *Невјерство Томино* (сл. 10. њ) (35,8 x 28,9 цм) васкрсли Христос се показује пред апостолима насликаним у двије групе, а невјерни Тома пружа прст да би се увјерио у његове ране.

³⁷ Сличан распоред ликова у простору може се наћи и у српском барокном сликарству Карловачке митрополије. Вид.: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 95–133; М. Савић, *Нав. дјело*, 156.

³⁸ Овакав развијени барокни приказ наликује ономе који је у српском барокном сликарству Подунавља извео Стефан Тенецки 1766. године. Сцене Васкрсења Лазаревог, Уласка у Јерусалим и Невјеровања Томиног рађене су директно по западним узорима, односно из библије Ек tipe и графика Саделера. Више у: О. Микић, Ј. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, Нови Сад 1981, 112 (кат. бр. 107, сл. 22); М. Тимотијевић, *Нав. дјело*, 95–133, сл. 11; М. Савић, *Нав. дјело*, 157.

³⁹ Ова сцена по ликовним елементима и духу има доста сличности са Васкрсењем Лазаревим у параклису Светог Луке у Котору. Вид.: М. Савић, *Нав. дјело*, 179.

⁴⁰ На попису из 1967. године пише да је ријеч о икони Исуса у храму. О представи више у: И. М. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у Ђурђевим ситијовим у Расу*, у: *Ситијиде српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 154–168; И. М. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века*, у: *Ситијиде српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 169–181; Н. Озољин, *Православна икона Педесетнице*, Београд–Шибеник 2007.

⁴¹ На попису из 1967. године за ову икону пишу димензије 63,7 x 49,3 цм.

На двије иконе насликане су сцене из живота Светог Јована Крститеља, а то су *Рођење Светиоџ Јована Крстииџеља*⁴² (35,7 x 28,8 цм) и *Усјековање главе Светиоџ Јована Крстииџеља* (35,8 x 28,7 цм). На сцени Рођења Светог Јована Крститеља (сл. 10. о) очигледна је типично барокна иконографија. У постели под балдахином лежи Јелисавета, а поред ње стоје двије жене, док је трећа насликана у доњем лијевој углу иконе, како држи у крилу тек рођено дијете. С десне стране, види се кроз лучно завршен прозор, насликан анђео на облаку са размотаним свитком, који доноси благу вијест Захарији, који сједи за столом и пише, у десном углу иконе.⁴³ Сцена Усјековања главе Светог Јована Крститеља (сл. 10. п, сл. 20) одиграва се у тамници, а у позадини се назире једна особа у оковима. У првом плану сцене насликан је Свети Јован како пада одсјечене главе, док поред њега стоји Саломеа којој крвник са мачем ставља одсјечену главу на тањир.⁴⁴ Ова икона се одликује необично хладним колоритом, којим доминира сребрносива гама. Религиозни карактер ове иконе потпуно је изгубљен и она делује сасвим профано.

Крајем XVIII или почетком XIX вијека настала је икона са представом *Богородице са расијетим Христом* (Тренодуза) (35,5 x 28,4 цм), рађена темпером на дасци. Богородица сједи и обема рукама држи смањено распеће, док јој из очију лију сузе, због мука које очекују њеног сина. Њена одјећа сликана је бијелом и црном, што је неубичајено за православни иконопис. По свему судећи, узор је католички тип Богородице, тзв. Матер Долороса. Позадина је украшена флоралном орнаментиком, док су сигнатуре ћириличне, односно грчке (сл. 10. р, сл. 21). Овај тип Богородице Тренодузе био је врло популаран у грчком сликарству XVII вијека, па су нам сачувани и многобројни примјери, а свакако и са подручја сјеверне Далмације (Скрадин, Книнско Поље, Крка, Братишковици, Биовичино Село, Трибањ).⁴⁵

Манастирској ризници припада и круна рађена од сребра са позлатом, а украшена драгим камењем, која се некада налазила причвршћена за неку од икона, а највјероватније потиче из XVIII вијека. У Крпу се чува и мноштво разних икона рађених на лиму (металу) које су настале крајем XIX вијека, а набављене 1903. и 1904. о чему говоре записи на њима (сл. 22). Највећи број њих данас се налази у припрати манастирске цркве. Са великог броја икона бојени слој је почео да отпада.

Када је један дио икона из Далмације пренесен у Србију, урађен је њихов попис и отпочео је рад на њиховој конзервацији и рестаурацији. По завршетку тих радова иконе су смјештене у Музеј Српске православне цркве, међутим, са тог пописа недостају три иконе. Постоји могућност да се оне чувају у некој од институција културе у Србији, али до завршетка текста нисам успјела добити више информација. Једна од њих је икона *Светиоџ Николе* (38,9 x 28,6 цм), која се датира у XVIII/XIX вијек, а рађена је темпером

⁴² На попису из 1967. године пише да је ријеч о икони са представом Рођења Христовог.

⁴³ Ова сцена личи на исту са иконостаса у Бенковцу.

⁴⁴ На овој икони види се свакако уплив Саделерове графике. На веома сличан начин исти приказ осликао је такође непознати сликар за манастир Крку, који је вјероватно за узор имао исти графички лист. Ова икона је касније вјероватно послужила као предлог за исту сцену из Братишковаца, коју је највјероватније насликао Никола Судар. Сличност се види и са иконом са иконостаса Цркве Светог Николе у Кули Атлагића коју је извео бенковачки сликар. Вид.: Б. Стрика, *Далмајински манастири*, Загреб 1930, 110; М. Савић, *Нав. дјело*, 157, 189.

⁴⁵ С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998, 260–261; М. Савић, *Нав. дјело*, 139.

на дрвету. Свети Никола, са богато украшеним ореолом, насликан је до појаса, како десном руком благосиља, док лијевом држи затворену књигу украшених корица. У горњем дијелу иконе, на облацима, насликани су ликови Христа и Богородице. Друга икона је икона *Богородице са Христом* (30,5 x 26 cm), руски рад из XVIII вијека, рађена темпером на дасци. Истом техником и у истом вијеку рађена је и трећа икона са овог списка, а то је икона са представом *Исуса Христа* (30,3 x 21 cm).

На попису који је радио Конзерваторски одјел у Задру, постоји још неколико икона о којима данас немам никаквих података и не знам гдје се налазе. Икона *Нерукојворени образ*, рађена темпером на платну кашираном на дрво, настала је у XVIII вијеку. Уз платно са Христовим ликом насликан је с десне стране анђео који се моли, а на дну и при врху иконе је ћирилични натпис. Ту су и двије иконе са представама *Богородице са Христом*. Једна од њих је датирана у XVIII вијек, а друга у почетак XVII вијека и израдила је задарска сликарска радионица. Некада је Крупини припадала и још једна икона са допојасном представом *Светиоџ Николе*, који десном руком благосиља, а лијевом држи књигу богато украшених корица. Икона је рађена темпером на дрвету, и има грчке натписе. На овом списку стоји и икона *Светиоџ Димитрија на коњу* (41,5 x 32 cm) рађена темпером на платну које је грундирано гипсом на дрвеној основи, а датира се у XVIII вијек. Свети Димитрије је насликан у ратничкој одјећи с копљем у високо уздигнутој десној руци, којим пробада цара Калојана.⁴⁶

Р. Веселиновић⁴⁷ наводи да у Крупини постоји икона Богородице Георгија Михалака, који је икону насликао у манастиру. Нисам успјела пронаћи писане податке о овој икони и није ми познато да ли је ријеч о једној од горе поменутих икона Богородице.

Број предмета, а самим тим и икона које се чувају у манастирској ризници, смањивао се годинама, што представља на неки начин и одраз историјских прилика на овом подручју. Из овог кратког прегледа до данас сачуваних икона у ризници манастира Крупе могу се видјети материјалне могућности људи овог краја и њихови додири са другим срединама, али нам ове иконе говоре и о огромном културном и духовном богатству Срба са овог подручја и представљају драгоцјено свједочанство континуитета живота овог манастира.

Snježana Orlović

ICONS FROM THE TREASURY OF THE KRUPA MONASTERY

Summary

Although the Krupa Monastery (the Dalmatian Bishopric) was frequently demolished and burnt since its construction, many icons have been preserved until today. They were ordered by priests, important monks and bishops, as well as by groups of believers, who were in many cases well off. These icons have been donated to the monastery for many centuries, thus creating a valuable, important collection of

⁴⁶ Д. Медаковић помиње икону Светог Димитрија која је сигнирана грчки и даје њен опис. Могуће да је ријеч о овој у тексту поменутој икони. Д. Медаковић, *Српска уметност у северној Далмацији*, 187.

⁴⁷ Р. Л. Веселиновић, *Уметност Срба северне Далмације у XVIII веку*, 200.

many items. These icons can be dated from the 16th to the beginning of the 20th century and were created in domestic as well as Venetian and Russian workshops and workshops of other cultural centres. Some of them were made in the spirit of the post-Byzantine art and many of these icons were made in the baroque style. The oldest icons that belong to the monastery treasury today are dated to the end of the 16th century. These are four, once main icons of a Krupa iconostasis which were painted by the Crete painter John Apaka. Silver frames were made for these icons in Venice in the 18th century and several other icons with frames have been preserved until the present day. The largest number of icons were made in the 18th century and the one that deserves a special mention is the icon with the image of the Theotokos with Old Testament prophets from 1720, a piece by the Greek painter Constantine Dimitriou. The number of items, therefore of icons as well, that are preserved in the monastery treasury has been decreasing over years, which somehow reflects the historical circumstances in this region. This short review of the icons preserved until today in the treasury of the Krupa monastery also reflects the material assets of people from this region and their contacts with other regions. And finally, these icons speak of enormous cultural and spiritual wealth of Serbs in this area.

IOANNIS P. HOULIARÁS

20th Department (Ephorate) of Byzantine Antiquities (Zakynthos, Kefalonia and Ithaka)
Оригинални научни рад / Original scientific paper

The Work of the painter Ioannis Skoutaris from Grammosta, Kastoria in Epirus and Southern Albania (1645–1672/3)*

ABSTRACT: In several churches of Epirus and Southern Albania as well in two icons of 17th c. is written the name or we recognize the art of the painter Ioannis Skoutaris from Grammosta, Kastoria. Ioannis is a recognizable and competent artisan during the second half of the 17th c. working initially with his father and later with two assistants, Dimitrios and Georgios. He continues the work of the great linotopite painters. Ioannis and generally the painters from the village Grammos while adhering to the tradition of the local epirote school they present certain trends in refreshing and enriching their iconography, as opposed to the linotopites.

KEYWORDS: 17th century (1645–1672/73), Epirus and Southern Albania, Painting, Painter Ioannis Skoutaris, Grammos-Grammosta, Kastoria, Church of Holy Apostles in Molyvdoskepastos, Monasteries of the Prophet Elijah in Zitsa-of the Spilaiotissa on the Voidomatis River-of Spilaio in Sarakinishta of Lunxheri-of Agioi Anargyroi in Kleidonia-of Ravenia in Dropoli-of Zoodachos Pigi in Molyvdoskepastos, Icons.

Ioannis Skoutaris is a 17th century painter, whose name is known to us for the first time from the inscription of the church of the Holy Apostles of Molyvdoskepastos in Ioannina, which has the year 1645 inscribed¹. He was the son of Dimitrios, a fact found in the founders' inscription of the Holy Apostles. Ioannis appears in his first signed work with his father and we read that he was from the now abandoned village of Grammosta (or Grammos) in the region of Kastoria. In other words, we are dealing with a family workshop, without, naturally, eliminating the existence of one or more assistants, as was the norm in such cases of decoration of large churches.

* The theme was presented at the 30th symposium of the Christian Archaeological Company (Athens, 14–16 of May 2010), with the title “Ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (1645–1672/73)”. I would like at this point to thank Professor George Velenis for his significant contribution to the graphological examination of the inscriptions of the painter Ioannis Skoutaris. I must also note that the greater part of Southern Albania, west of the Aoos River and south of the Akroeravnian mountains is the geographical limit of Northern Epirus. See N. G. L. Hammond, “Γεωφυσικοί χαρακτήρες και ιστορική γεωγραφία της Ηπείρου”, *Ηπειρος, 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού* (Γεν. Εποπτεία Μ. Β. Σακελλαρίου), Αθήνα 1997, 12 on. All of the photographs are from my personal archive.

¹ Α. Καραμπερίδη, “Ζωγράφοι από τον Γράμμο στην Ήπειρο του 17^{ου} αιώνα, στοιχεία από τις επιγραφές των έργων τους”, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Αρχαιολογίας, *Μίλτος Γαρίδης (1926–1996), Αφιέρωμα*, Α', Ιωάννινα 2003, 292–294, 305.

Ioannis Skoutaris is a point of interest in our studies for three basic reasons: First, because he is one of the most prolific painters from Grammos. Second, because he cooperates with two workshops during the 17th century, initially one with his father, as an apprentice, and a second one later as a teacher, and third, because he is one of the few Post-Byzantine painters in Epirus whose surname or nickname, at least, is known.

The presence of Ioannis Skoutaris is mentioned in the inscriptions of two icons and of two other churches in Epirus, besides the Holy Apostles. His art can be detected, without his name being inscribed, in at least four more churches, within Epirus and Southern Albania. The anomaly that occurs is that he only inscribes his surname in the Holy Apostles of Molyvdoskepastos and on the icon with Christ as the “Severe Judge”, from the church of Saint Athanasios in Droviani in North Epirus (1657)². He only inscribes his name in the other two churches and the remaining icon. Also, in the inscription of the Holy Apostles, his name follows that of his father’s, while in the other two churches, his is inscribed first and the names of his two assistants, Dimitrios and Georgios, are inscribed after³.

The churches in which Ioannis’s name appears are, besides the Holy Apostles, the catholica of the monasteries of the Prophet Elijah in Zitsa (1657)⁴ and of the Spilaotissa on the Voidomatis River (1672/73)⁵. His name is written in the large icon of Christ the Pantokrator from the templon of the church of the Holy Apostles of Molyvdoskepastos (1645/46). Therefore we can pinpoint the artist’s period of activity within a span of 27 or 28 years (1645–1672/73)⁶, a time-span which is considered “normal” for a painter of that era, who quite possibly worked from a young age in his father’s workshop⁷.

Besides the aforementioned churches, the illustrative art of Ioannis Skoutaris can be found in four more monuments. In three of these he seems to be painting by himself, possibly with the help of certain assistants, while the fourth features the possible contribution of a second artist. They are, in chronological order: the narthex of the monastery of Spilaio in Sarakinishta of Lunxheri (Albania) (1658/59)⁸, the catholicon of the monastery of the Agioi Anargyroi

² *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας*, Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς, Κατάλογος έκθεσης, Α. Τούρτα – Π. Α. Βοκοτόπουλος – Ε. Δρακοπούλου, Θεσσαλονίκη 14 Μαρτίου-12 Ιουνίου 2006, no. 32, fig. on page 105.

³ Καραμπερίδη, 2003, 293 on, fig. 1, 2, 5.

⁴ Καραμπερίδη, 2003, 294–298, fig. 2. Herself. *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009, 342 on. Regarding the dating of the decoration, to 1657. See I. Π. Χουλιάρης, *Η εντοχία θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα 2009, 43 note 117.

⁵ Καραμπερίδη, 2003, 303–305, fig. 5. Χουλιάρης, 2009, 41–44, fig. 28.

⁶ We must note at this point, that the decoration of the main church and narthex of Saint Athanasios in Mikro Peristeri (Prosgoli), Ioannina, as well as certain icons within the church, have been incorrectly attributed to the artist. See Χουλιάρης, 2009, 411 note 2228. Regarding the above attribution, see Τρ. Α. Σιούλης, “Προσγόλι-Παλιοχώρι-Μικρό Περιστέρι. Οι τοιχογραφίες του ναού Αγ. Αθανασίου και ο αγιογράφος Ιωάννης (1680–1690)”, *Ηπειρωτικά Χρονικά* 34 (2000), 111–112. Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1850)*, 3, Αθήνα 2010, 322–323, with the previous bibliography.

⁷ See. Regarding the period of apprenticeship of painters, the age at which they began, and the stages of their practice Σ. Καλοπίση-Βέρτη, “Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών”, *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Ηράκλειο 1997, 151–152. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, “Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων. Συμβολή στην έρευνα για τη μαθητεία στην τοιχογραφία και τη συγκρότηση των εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο”, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά συμποσίου 700 χρόνια 1292–1992*, 29–31 Μαΐου 1992, Ιωάννινα 1999, 103–139, especially 125 on.

⁸ K. Giakoumis, *The Monasteries of Jorgucat and Vanishte in Dropull and of Spelaio in Lunxheri as Monuments and Institutions during the Ottoman Period in Albania (16th–19th Centuries)*, Volume I, II, The University of Birmingham 2002, 225 note 146. Καραμπερίδη, 2009, 346 note 2479. Χουλιάρης, 2009, 408–409, fig. 336, 337.

in Kleidonia (1661)⁹, a section of the decoration (besides the apse, the dome, and the northern section) of the catholicon of the monastery of Ravenia in Dropoli (Albania) (around 1660)¹⁰ and a section of the decoration of the monastery of Zoodochos Pigi in Molyvdoskepastos (7th or 8th decade of the 17th c.)¹¹. With reservations, because of the damage sustained and few presentations, the depictions on the apse in the church of the Dormition of the Virgin in Kleidonia (second half of the 17th c.) could also be considered works of Ioannis's workshop¹².

Until recently, the identification of the Ioannis Skoutaris of the Holy Apostles of Molyvdoskepastos as the same Ioannis who illustrated the catholica of the monasteries of the Prophet Elijah in Zitsa and of the Spilaiotissa on the Voidomatis River was risky at best¹³. The recent publication of an icon from Droviani, with Ioannis Skoutaris' signature¹⁴, as well as the icon from the templon of the Holy Apostles, were the missing links in the chain of thought which led to this identification. A significant factor in this identification of Ioannis's works is his handwriting style, which could also be identified utilizing the two icons.

The despotic icon in the templon of the Holy Apostles of Molyvdoskepastos has dimensions of 1.05x0.65 meters (fig. 1–3). It has sustained extensive damage and is covered in soot. The icon can be found placed in its original position, to the right of the sanctuary door. It consists of a central theme, depicting Christ enthroned (fig. 1, 2), while around him we can see the symbols of the evangelists. At the top, on either side of his head, we see the Angel (Matthew) on the left and the Eagle (John) on the right. At the bottom, on the left side of his feet we see the Lion (Mark) and on the right the Bull (Luke). On the raised side sections, on either side of the central depiction, there is a series of small icons with the twelve apostles, six on each side. The first one, depicted on the top left, is the apostle Peter and beneath him follow in this order the apostles Matthew, Mark, Andrew, Jacob, and Thomas. On the corresponding right side, the apostle Paul is depicted first and the apostles John, Luke, Simon, Bartholomew, and Philip follow. Christ holds in his left hand an open book with an inscription written with large lettering, which begins with a red letter and continues with black letters on a gold background: ΔΕΥΤΕ ΟΙ / ΕΥΑΓΓΗΛΙΣΤΑΙ / ΜΕΝΟΙ ΤΟΥ / Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΜΟΥ / ΚΑΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΗΝ ΗΓΟΥΜΕΝΙΑΝ / ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ (Matthew 25:34). The symbols of the evangelists Matthew and John each hold an open codex, as well as the four evangelists which can be found in the apostles' zone, however these have small lettering. The rest of the apostles are depicted with closed scrolls. The inscriptions are relatively readable in the

⁹ Χουλιάρης, 2009, 385 on.

¹⁰ Giakoumis, 2002, 225. Καραμπερίδη, 2009, 346 note 2479. Χουλιάρης, 2009, 409–410, fig. 338–341. Generally for the monastery, see Γ. Κ. Γιακουμής, *Η Ιερά Μονή Ραβενίων Δρόπολης*, Αθήνα 1995.

¹¹ Ioannis's art can mainly be discerned on the west wall of the church, where, unfortunately, the presentations are not preserved intact. In the dome and in the Sanctuary, the style of the frescoes is different, an explanation for which could be the presence of another artist, which could be identified as Ioannis's co-worker Georgios, but the non-publication of the monument does not allow this identification without reservations, see Καραμπερίδη, 2009, 346 note 2479. Χουλιάρης, 2009, 410, fig. 342. For the church in general, see Β. Ν. Παπαδοπούλου – Α. Καραμπερίδη, *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία Μολυβδοσκεπάστου*, Ιωάννινα 2006, 41–43.

¹² Χουλιάρης, 2009, 410–411, fig. 343–345.

¹³ Α. Καραμπερίδης, without knowing about the existence of the icon in the templon of the Holy Apostles of Molyvdoskepastos, supports the theory that the Ioannis of the Holy Apostles is not in fact the same Ioannis who paints in Zitsa and Spilaiotissa. See Καραμπερίδη, 2003, 291 on, in particular 306. Herself, 2009, 342 on, in particular 350–352 and note no. 2807.

¹⁴ See above note 2.



Fig. 1. Christ enthroned Icon of Holy Apostles of Molyvdoskepastos



Fig. 2. Christ enthroned Icon of Holy Apostles of Molyvdoskepastos detail



Fig. 3. Christ enthroned Icon of Holy Apostles of Molyvdoskepastos detail

books of the three evangelists, but not in the case of John, where the inscription is almost completely destroyed. In Mark's codex, we can more readily discern the left folio, where we read: *βλεπε/τε μη / πλανη/θητε-(...)* (possibly Luke 21:8), in that of Luke: *ὁ οὐρανός / κ(αι) ἡ / γῆ παρ/ελεύ-σον/ται οἱ δε λό/γοι μου* (Luke 21:33) and finally in Matthew: *οὐ μὴ / παρέλ/θω ἡ / γενεὰ / αὕτη-[ε]ως αν / [πάντα ταύ]/τα γέ/[νη]ται* (Matthew 24:34) (fig. 3). The inscription on the book which is held by the symbol of the evangelist John, we can discern the beginning of his gospel divided between the two folia: *EN AP/XH HN / Ο ΛΟΓΟΣ / Κ(ΑΙ) Ο-ΛΟΓΟΣ / HN ΠΡΟΣ / ΤΟΝ ΘΕΟΝ*. The painter's inscription, with red lettering on a dark background "*χειρ Ιωάννη*", can be found on the bottom right hand side of the icon, between the legs of the throne. On the lower raised fringe of the icon, the donor inscription is written with red lettering on a

gold background: *ΑΕΗΣΙΣ ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΧΡΕΙΣΤΟΦΩΡΟΥ ΗΕΡΟΜΩΝΑΧΟΥ ΕΝ ΕΤΗ ΑΧΜÇ ΔΙΚ[Ε]ΒΡΙΟΥ .. Α ..* According to this inscription, the icon was donated by the monk Christoforos during the year 1645/6.

At this point we must make a minor note, with regards to the date written on the icon. The date from the birth of Christ is read as 1646. However, thanks to recent studies, we now know of the peculiarity exhibited by the painters from Grammos in the use of chronological systems from the birth of Christ and the Beginning of the world during the months of September through December. As such, we cannot rule out the possibility of the icon, as it was completed during December of the year ΑΧΜÇ from the birth of Christ, not corresponding to the year 1646, but to the year 1645, which would be in tune with the system from the beginning of the world, in which the year begins in September¹⁵.

The comparison of the frescoes with the icons Ioannis paints confirms his singular style, his similar choices in each detail and his iconographical consistency. Ioannis's art in the icon from the Holy Apostles of Molyvdoskepastos presents some basic characteristics, which can be seen in all of his works and some of which improve over time. A defining characteristic is Ioannis's passion for designing the folds of garments, the bright parallel lines in the joints and the sculpting of figures, which in his art is gentle but monolithic. These characteristics improve considerably in the icon from Droviani and even more in the monastery of Spilaiotissa. Certain technical details, such as the use of colors, the utilization of space, and the layout of the details, remain unchanged. The basic characteristics of Ioannis's style, which can be found in all his works, are the human-centric compositions (fig. 7, 8, 10, 13), the bold outlines (fig. 2, 4, 5), the sculpting uniformity of the naked body sections (fig. 4, 6, 12), the singular ears which often connect to the forehead (fig. 2, 4, 5, 9, 12), the penetrating eyes (fig. 6, 7, 11, 13) and usually small mouths (fig. 2, 4)¹⁶. Important stylistic elements include the nose that is slightly bulbous towards the center (fig. 2, 5, 12), the wider right nostril compared to the left one (fig. 2, 12), the red dash of paint which denotes the upper lip, the essentially unchanged shadows beneath the nose, the lower lip and the chin, the identical design of the ears, the similar depiction of facial hair, the robust necks with a crooked line at their base and the olive-green shading on the sides of the face, which becomes brown-green in the icons (fig. 1, 5, 12). In all of his works, he also designs the tip of the nose identically, and draws the almond-shaped eyes with two black dashes of paint protruding on either side, round brown irises, and bold pupils in the center. The forehead is normally triangular, with a bold outline which separates the hair from the face, the hair does not differentiate as a uniform mass, and the facial hair is depicted with cruder lines in his earlier works (fig. 2, 4). The folds are designed more simply in the older works, with more linearity and far steeper in comparison with the far more flowing ptychology of garments seen in the Droviani icon (fig. 5, 7). Another point of interest is the design of the hands which is more gentle in later works. The crude design of the, most often right, leg with the bold line which becomes a groove vertically and the similar

¹⁵ Regarding the particularities of the chronological systems, in particular in Epirus, see. Γ. Βελένης, "Χρονολογικά συστήματα σε επιγραφές και χειρόγραφα Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών χρόνων", *Πρακτικά του ΣΤ' Διεθνούς Συμποσίου Ελληνικής Παλαιογραφίας*, Δράμα, 21–27 Σεπτεμβρίου 2003 (Επιμ. Β. Ατσάλος – Ν. Τσιρώνη), Β', Αθήνα 2008, 659–679.

¹⁶ Regarding these characteristics, see Χουλιάρης, 2009, 403 on.



Fig. 4. Holy Apostles of Molyvdoskepastos
St Dadas detail



Fig. 4. Holy Apostles of Molyvdoskepastos
St Dadas detail

way in which the ptychology of Christ's chiton is depicted exactly above his bare feet in both icons, but also more simply in certain walled presentations (fig. 1, 9, 10), are also points of interest. As it concerns the colour options of Ioannis we must notice the common use of the red in many balances for the garments and especially for the chiton of Christ.

The identification of Ioannis on an artistic level is unquestionable, regarding the churches where his name is inscribed. The significant differences which can be found between the first monument, the Holy Apostles of Molyvdoskepastos (fig. 4), and the other two, the monastery of the Prophet Elijah (fig. 5, 6) and the monastery of Spilaiotissa (fig. 7, 8), can be explained by the dominant presence of Ioannis's father Dimitrios, in the greater part of the art in the Holy Apostles¹⁷. Ioannis's art is also prominent in the two icons he designs. In the first icon, of the church of the Holy Apostles, as we can see, he does not write his surname, however the decoration of the church in November of 1645 by Dimitrios and Ioannis Skoutaris and the dating of the icon, which is dated to December of 1645 or 1646, in conjunction with the appearance of Ioannis's style in it and its inclusion in the templon do not allow any conjectures that the Ioannis who drew the icon is anyone other than Ioannis Skoutaris.

Skoutaris's art, even though it presents obvious progress in the Spilaiotissa monastery, does not differentiate from the previous churches and icons, and of course presents almost no differentiation in the choice of lettering. We can see that Ioannis's art in the Spilaiotissa monastery achieves a certain nobility and fullness, a clear sign that he is maturing as a painter, but with certain elements that remain unchanged, as we can see for ourselves in the piercing gazes, the way the ears are depicted and the figures in profile.

Ioannis appears essentially after the end of artistic activity from the two prolific linotopite painters, Michael and his son Constantinos¹⁸. The significant activity of these two painters and their possible high rewards perhaps pushed the painters from Grammos into a similar trajectory during the second half of the 17th century. Ioannis in particular, for a small time period, was a contemporary of Constantinos, as well as with the last known painters of the 17th c. from Linotopi¹⁹, but during this period, he only appears in the Holy Apostles of Molyvdoskepastos. This fact once again reveals the linotopites' dominance in the art of Epi-

¹⁷ Ioannis's presence indeed can be found in a few faces of the main church and in certain compositions, which we cannot, however, depict safely, if a thorough cleansing of the frescoes is not carried out first. Also, the founder's inscription of the monument does not correspond to Ioannis's writing style, however its writer is quite possibly Dimitrios, who adds his son's name to end of the inscription, seemingly to enforce the writing of his name in it. See Καραμπερίδη, 2003, 294, fig. 1.

¹⁸ The work of these two painters and, to a lesser extent, their helper Theologis has been meticulously studied in recent years in important articles and monographs, see for example Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991. Herself, "Εικόνες ζωγράφων από το Λινοτόπι (16^{ος}-17^{ος} αι-ώνας). Νέα στοιχεία και διαπιστώσεις για τη δραστηριότητά τους", *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 22 (ΔΧΑΕ) (2001), 341-355. Κ. Γ. Γιακουμής, "Κριτική έκδοση επιγραφών συνεργείων από το Λινοτόπι στις περιφέρειες της ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας", ΔΧΑΕ 21 (2000), 249-266. Μ. Π. Σκαβάρα, "Οι Λινοτοπίτες Μιχαήλ και Κωνσταντίνος στη Ν. Αλβανία ως συνεχιστές της ζωγραφικής παράδοσης της σχολής της ΒΔ Ελλάδας", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 38 (2004), 455-491. Herself, *Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην Επισκοπή Δρυϊνουπόλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα*, Ιωάννινα 2011. Α. Στρατή, *Η ζωγραφική στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών 14^{ος}-19^{ος} αι.*, Θεσσαλονίκη 2007, 81 οπ. Α. Καραμπερίδη, "Εικόνα Κοίμησης της Θεοτόκου από τη μονή Βελλάς, έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 42 (2008), 75-94. Herself, 2009. Χουλιάρας, 2009, 285 οπ. Himself, "Οι φάσεις διακόσμησης και οι ζωγράφοι του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στον Ελαφότοπο. Νεότερες παρατηρήσεις", *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο* 29 (2010), 363-387.

¹⁹ For these painters, see for example Τούρτα, 1991, 34-45. Γιακουμής, 2000, 261-263.



Fig. 5. Monastery of Prophet Elijah in Zitsa Deisis detail



Fig. 6. Monastery of Prophet Elijah in Zitsa Divine Liturgy detail

rus while they are at the apex of their activity, but also reveals the nonexistence of a successive situation, which the painters from Grammos, in particular Ioannis and the brothers Dimitrios and Georgios manage to utilize, to create their own tradition, mainly from 1657 and afterwards. Of course, this tradition formed by the painters from Grammos was already present in the central Balkans from the 16th c.²⁰, but the dominant position held by the linotopite painters overshadowed it for a large period of time²¹. The painters from Grammos appear as a type of succession, when the family workshops of Linotopi essentially cease functioning during the second half of the 17th c. This event is depicted in the continuation of the work of the linotopites by Ioannis and the brothers Dimitrios and Georgios²². In fact, this continuation is visible in churches which the linotopites Michael and Constantinos had partly decorated which were completed by the grammostans Ioannis, Dimitrios, and Georgios. Examples include the monasteries of Spilaion in Sarakinishta (fig. 9)²³, of Ravenia in Dropoli (fig. 10, 11)²⁴ and of the Prophet Elijah in Stegopoli²⁵, all in Southern Albania.

Ioannis and his co-workers continue the tradition of the school of Northwestern Greece and create conservative depictions with anti-classical figures. It is characteristic, however, that their iconographical inspirations and their art present certain differentiations in comparison with their linotopite comrades. The grammostan painters, while adhering to the tradition of the local school, also include classical elements in comparison with the linotopites with regards to space and the human figure, and follow sometimes, with their templates, the so-called Cretan school, an element absent from the works of the linotopite painters²⁶. Generally speaking, even though the painters from Grammos remain dedicated to the local, Epirote traditions, they present certain trends in refreshing and enriching their iconography, as opposed to the linotopites, who prove to be more conservative in the depiction of their themes.

²⁰ Many painters are descended from the same village, with the earliest being, according to evidence gathered until today Ioannis, son of Theodoros, and Nikolaos, who paint in the region of Skopia during the first half of the 16th c. See for example M. Mašnić, "Jean le zographe et son activité artistique. Connaissances antérieures et actuelles", *Problemi na Izkvstvoto* 2 (1997), 10–17, 63. Himself, "Sur quelques œuvres attribuées récemment à Jean Zographe de Gramosta", *Niš and Byzantium, 8th Symposium (Niš, 3–5 June 2009), The Collection of Scientific Works VIII* (ed. M. Rakocija), Niš 2010, 355–364. J. Spahiu, "The Great Feasts Scenes in the Monastery of Toplica", *Patrimonium.mk* 7–8 (2010), 331–350. Δρακοπούλου, 2010, 322–323, with the previous bibliography. At the beginning of the 17th c. the artists Michael and Constantinos from Grammosta appear at the monastery of Divrovounion in Albania (1604), see. Th. Popa, "Considérations générales sur la peinture post-byzantine en Albanie", *Actes du 1er Congrès International des Etudes Balkaniques et Sudet Européennes*, II, Sofia 1966 (1970), 778. Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, 2, Αθήνα 1997, 132, 192. Θ. Τσάμπουρας, "Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Διβροβούνι της Βορείου Ηπείρου και οι νέες προτεραιότητες της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα", *31ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης (Συμπόσιο ΧΑΕ)* (2011), 80–81.

²¹ Already from the end of the 16th c. the linotopite painters appear dominantly in the art of northern and western Greece, see for example. Τούρτα, 1991, 23–28. Himself, "Το έργο δυο ζωγράφων της Μακεδονίας στη μονή Φωτμού Αιτωλίας", *Πρακτικά Α' Αρχαιολογικού και Ιστορικού Συνεδρίου Αιτωλοακαρνανίας*, Αγρίνιο 21–23 Οκτωβρίου 1988, Αγρίνιο 1991, 379–385. Himself, "The Painters from Linotopi (Greece) and the Serbian Church", *Zbornik Matica Srpska za Likovne Umetnosti (ZMSLU)* 27–28 (1991–1992), 319–325.

²² Καραμπερίδη, 2009, 362.

²³ Th. Popa, *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*, Tiranë 1998, 234 no. 559, 236 no. 564. Giakoumis, 2002, 225. Καραμπερίδη, 2009, 346 note 2479. Χουλιάρας, 2009, 408–409. Σκαβάρα, 2011, 278 on.

²⁴ Giakoumis, 2002, 225–226. Καραμπερίδη, 2009, 311 note 2272, 316, 346 note 2479. Χουλιάρας, 2009, 409–410.

²⁵ Popa, 1998, 230 no. 550. Καραμπερίδη, 2003, 301–302. Χουλιάρας, 2009, 466. Σκαβάρα, 2011, 51, 329 on.

²⁶ Χουλιάρας, 2009, 404–406, 466.



Fig. 7. Monastery of Spilaïotissa Incredulity of Thomas detail



Fig. 8. Monastery of Spilaïotissa the Entry into Jerusalem detail



Fig. 9. Monastery of Spilaion in Sarakinishta the Burning Bush



Fig. 9. Monastery of Spilaion in Sarakinishta the Receiving of the Law detail

The identification of Ioannis, who illustrates the monasteries of the Prophet Elijah in Zitsa and the Spilaiotissa as Ioannis Skoutaris, solves the problem of the workshops from the village of Grammos during the second half of the 17th c., as it is made clear that Ioannis, who is a student of his father in the Holy Apostles of Molyvdoskepastos, is clearly a teacher a decade later. This revelation is attributed mainly to the writing of his name before those of all the other painters in Zitsa and the Spilaiotissa, a practice which is usually adhered to the inscriptions of Byzantine and post-Byzantine churches written by the teacher and master²⁷. Ioannis himself becomes master of the workshop, which consists of himself and the brothers Dimitrios and Georgios. Of course, Ioannis's father was also named Dimitrios. This coincidence leads us to the next step, which is the attempt to connect Ioannis Skoutaris with familial bonds to the members of his second workshop.

In the monastery of the Transfiguration of Drenovo in Lunxheri (or monastery of Migouli) in Albania (1666)²⁸, P. Poulitsas and Th. Popa mention a seven-lined inscription in the conch of the prothesis which includes the following: *Μνήσθητι Κ(ύρι)ε / των γονέων τον ειστο/ριογράφων την εκκλη/σίαν ταύτην / Μανουήλ και Ζογας / χηρ Δημητρίου / Γεωργίου: Ιω(άννου)*²⁹. Today, this inscription cannot be clearly seen, however, if the older reading is correct, it creates problems regarding Ioannis's familial ties with the brothers Dimitrios and Georgios. According to the inscriptional tradition and the importance of the word historiographer, the historiographers of the temple are its painters³⁰. It is also known that many painters write their names in the conch of the prothesis in the form of votive inscriptions³¹. In the founders' inscription, in this particular church, mention is made of Dimitrios and Georgios as the painters. However, Ioannis's name is not present³². Besides the word "historiographers", another small detail presents a problem: After Georgios's name follows a colon (:) and after this the name Ioannis. We do not, of course, know if this name was included in the original inscription or if it was added later.

If this inscription did not exist, things would be quite simple and we could claim with relative safety that Ioannis was the father of the brothers Dimitrios and Georgios, and Dimitrios, as the eldest, took his grandfather's name. Also for certain, after the identification of Ioannis as Ioannis Skoutaris, we can rule out the possibility that Ioannis was the brother of Dimitrios and Georgios, because the parents of the two brothers are mentioned as Manuel and Zoga.

The close familial ties of Ioannis with the brothers Dimitrios and Georgios must be considered obvious however, as we know of their common birthplace, the oftentimes familial nature of the workshops³³, and most importantly, the common name Dimitrios for the father of Ioannis and the brother of Georgios. One of the most possible familial relationships of the aforementioned individuals is that of the first cousin. Dimitrios, son of Manuel and Zoga,

²⁷ Δεληγιάννη-Δωρή, 1999, 133–134.

²⁸ Popa, 1998, 236–237 no. 567. Καραμπερίδη, 2003, 300–301. Ι. Π. Χουλιάρης, "Ο ζωγραφικός διάκοσμος της μονής Μεταμόρφωσης Δρενόβου Λιούντζης στη Βόρεια Ήπειρο (1666)", 27^ο Συμπόσιο ΧΑΕ (2007), 129–130.

²⁹ Π. Η. Πουλίτσας, "Επιγραφαι και ενθυμίσεις εκ της Βορείου Ηπείρου", *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 5 (1928), 83. Popa, 1998, 288–289 no. 787. Popa, in the 6th row, reads "κηρ" instead of "χηρ".

³⁰ S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth Century Churches of Greece*, Wien 1992, 68–69. Ε. Δρακοπούλου, "Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών", *ΔΧΑΕ* 22 (2001), 134.

³¹ Πουλίτσας, 1928, 83. Π. Βοκοτόπουλος, "Επιγραφικά Σύμμεκτα από την Αλβανία", *Φηγός, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*, Ιωάννινα 1994, 394, fig. 2 on page 399. Popa, 1998, no. 7, 14, 93, 94.

³² See above note 28.

³³ See for example Καλοπίση-Βέρτη, 1997, 149–150.



Fig. 10. Monastery of Ravenia in Dropoli Albania Incredulity of Thomas



Fig. 11. Monastery of Ravenia in Dropoli Albania
the Martyrdom of St John the Baptist



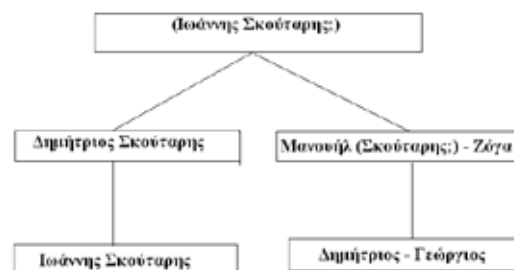
Fig. 12. Monastery of Agioi Anargyroi
Kleidonia Pantokrator

possibly was named after his uncle, and father of Ioannis Skoutaris. The use of the uncle's name for one of the boys in families of brothers is not a rare occurrence in our tradition, especially when there is more than one boy in a family. Another possibility is that of the brothers Dimitrios and Georgios having another brother, who was also named Ioannis. Perhaps this is the reason that the name Ioannis is recorded in the conch of the prothesis in the monastery of Migouli, even though, as we mentioned before, we cannot be certain about the date that the name was written. In diagram 1 we can see the possible family tree of the painters Ioannis, Dimitrios and Georgios.

Finally, with regards to the writing of the name or the surname, we must note that this practice is rare, although it is not absent from Byzantine and post-Byzantine art³⁴. Surnames generally denote profession, a certain property, or ancestry; the writing of Ioannis's surname could possibly correspond to one of that. The word "Skouteris" denotes the sheep-herder's first mate or the master of the sheep farm³⁵. Also, "Skoutarios" or Skouterios" was an official in the byzantine royal court³⁶. Also, Skoutari with emphasis either on the "u" or the "a" is a common name for locations in the southern Balkans³⁷. Ioannis's non-inclusion of his surname mainly after 1657 must be attributed mostly to the fact that he does not illustrate alone on any of the churches, on which we knew until now that he illustrated and inscribed his name. This fact proves the inscription of his surname that same year, 1657, on an icon and the absence of it in the monastery of the Prophet Elijah in Zitsa, where he illustrates accompanied by the brothers Dimitrios and Georgios. Finally, the surname "Skoutaris" is well known in Kastoria, where since the 18th c. at least one of the large aristocratic families of the city bore the name. In fact, the family's manor house is still preserved³⁸.



Fig. 13. Monastery of Agioi Anargyroi Kleidonia the Betrayal detail



³⁴ The anonymity of the Byzantine artist is replaced during the early post-Byzantine years by the named painters, advocates mostly of the Cretan school of art, a habit which stretches beginning from the 16th c to the whole of Greece and into all of the trends, however the inscription of the surname remains rare, see generally Καλοπίση-Βέρτη, 1997, 121 on. M. Βασιλάκη, "Από τον "ανώνυμο" Βυζαντινό καλλιτέχνη στον "επώνυμο" Κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αιώνα", *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Ηράκλειο 1997, 161 on.

³⁵ Γ. Μπαμπινιώτης, *Ετοιμολογικό λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα 2009.

³⁶ See K. E. Πλακογιαννάκης, *Τιμητικοί τίτλοι και ενεργά αξιώματα στο Βυζάντιο*, Θεσσαλονίκη 2001, 281. It is descended from the word σκουτάριον or σκούτον, which means shield or Escutcheon. See E. A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (from B.C. 146 to A.D. 1100)*, London 1914, 997–998. A. P. Kazhdan, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford 1991, vol. 3, 1913.

³⁷ For example that Skoutari is a common name for the city of Skodra in Albania as well as for a suburb of Constantinople on the asian side (the ancient Chrysoupolis).

³⁸ Γ. Α. Μέγας, "Το αρχοντικό Σκούταρη της Καστοριάς", *Γέρας, Αντ. Κεραμοπούλλου*, Αθήνα 1953, 503–509.

As a result, we can conclude that Ioannis combines all the elements which identify a painter of his era: A singular style, characteristic handwriting, organized and steady professional team, family unity and a conscientious choice of ways of expression. He differentiates from his contemporaries however in his choice to highlight his surname and home region, mainly in his earlier works, thus showing us that he is no ordinary painter, but a recognizable and competent artisan during the second half of the 17th c. By placing emphasis on his surname and home region, he wants to highlight the fact that he continues a great tradition of his particular home and that he has a name, which is a characteristic of his work and serves to differentiate him from the other painters. We could not imagine this painter, who continues the work of the great linotopite painters, who almost always signed their work and proudly declared their home region, differently. This fact reveals the indisputable domination of the painters from Grammos in the art of Epirus during the second half of the 17th c.

Јоанис П. Хуљарас

РАД СЛИКАРА ЈОАНИСА СКУТАРИСА ИЗ ГРАМОСТЕ,
КАСТОРИЈА У ЕПИРУ И ЈУЖНОЈ АЛБАНИЈИ (1645–1672/3)

Резиме

Јоанис Скутарис је сликар из XVII века о коме смо први пут чули из натписа из 1645. а који се налази у Цркви Светих апостола у Моливдоскепастосу у Јањини. Рођен је у данас напуштеном селу у Грамости у области Касторија. Јоанис је сарађивао са две радионице током XVII века, прво са својим оцем код кога је радио као шегрт, а потом са два асистента, Димитриосом и Георгиосом. Он је један од ретких поствизантијских сликара из Епира коме знамо презиме, или макар надимак. Осим у Цркви Светих апостола, Јоанисово име се јавља и у цркви манастира пророка Илије у Зици (1657) и манастиру Спилаиотиса на реци Воидоматис (1672/73). Његово име је такође написано на два иконама, једној на олтарској прегради Цркве Светих апостола у Моливдоскепастосу (1645/46) и другој из Цркве Светог Атанасија у Дровианију у јужној Албанији (1657). Још четири уметничка дела су рад Јоаниса Скутариса. Изгледа да је он сам насликао три, можда уз помоћ неких сарадника, док четврто дело садржи допринос још једног уметника. Хронолошки поређано, то су следећа дела: припраата манастира Спилаио у Саракинисти у Лунхери (Албанија) (1658/59), црква манастира Агиои Анаргурои у Клеидонији (1661), део украса на цркви манастира Равенија у Дрополију (Албанија) (око 1600) и део украса у манастиру Мајке Божије у Моливдоскепастосу (седма или осма деценија XVII века). Јоанис је комбиновао све елементе који су карактеристични за сликара његовог доба: јединствен стил, карактеристичан рукопис, организован и устаљен професионални тим, породично јединство и савестан избор начина изражавања. Ипак, он се од својих савременика разликовао по томе што је желео да истакне своје презиме и родни крај, углавном у својим ранијим делима, тако нам показујући да није обичан сликар, него препознатљив и стручан мајстор који је живео у другој половини XVII века. Наглашавајући своје презиме и родни крај, он је желео да истакне чињеницу да наставља велику традицију своје породице и да има име, што је обележило његов рад и разликовало га од осталих сликара. Не бисмо ни могли да другачије замислимо овог сликара који је наставио рад великих линотопитских сликара и који се скоро увек потписивао и поносно истицао свој родни крај. Ова чињеница истиче непобитну доминацију сликара из Грамоса у уметности Епира током друге половине XVII века.

МИРОСЛАВА КОСТИЋ

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

Иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима

САЖЕТАК: Настанак Храма Светог Николе у Сремским Карловцима, као катедралне цркве Карловачке митрополије, био је тенденциозан и једнако прагматичан, условљен захтевом за корисношћу. Темелји су освешћени 7. маја 1758. године, а зидање велелепне грађевине која „представља пуни тријумф барокне архитектуре код Срба“ завршено је 1764.

У изради ентеријера катедралног храма, чији су се идејни творци митрополити Павле Ненадовић и Мојсеј Путник у осмишљавању композиционе целине која је требало да буде пример осталим црквама Карловачке митрополије ослањали на савете високих интелектуалних и уметничких кругова, учествовали су најпознатији сликари и дрворезбари те епохе.

За сликарске радове на иконостасу који по својим уметничким квалитетима спада међу најбоља остварења друге половине XVIII столећа на територији Војводине митрополит Мојсеј Путник је, уз сагласност Синода, изабрао Теодора Крачуна и Јакова Орфелина, „Царско-краљевске бечке академије живописце“.

Олтарска преграда, са централном иконом *Силазак Светиога духа*, што, на основу досадашњих истраживања, представља јединствени пример у српској ликовној култури својим димензијама, дрворезбаријом и монументалним иконама одговарала је идеји митрополитове репрезентације која се огледала у свим јавним манифестацијама црквеног поглавара, његовог настојања да се с једне стране истакне идеја верско-политичког интегритета и континуитета српског народа у Подунављу, а с друге потврди слика о „политичкој величајности“ православне јерархије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: олтарска преграда катедралне цркве у Сремским Карловцима, Павле Ненадовић, Мојсеј Путник, Јаков Орфелин, Теодор Крачун, иконографија, централна икона *Силазак Светиога духа*, догматско-доктринарно и морализаторско дидактично учење, политика *magnificenze*.

Пресудну улогу у одлучивању да се у средишту Митрополије Сремским Карловцима започне са изградњом катедралног храма, Саборне цркве Светог Николе,¹ имао

¹ Грађевина је подигнута на месту „стародревне“ или „средње“ цркве, такође посвећене Светом Николи, која је постојала до 1758. године. О касносредњовековном храму, који је вероватно настао крајем XV или првим деценијама XVI столећа, метоху манастира Крушедола све до почетка XVIII века, вид.: Р. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије*, Гласник Историског друштва, књ. II, св. 1, Нови Сад 1929, 202; Исти, *Духовни животи*, у: *Војводина I*, Нови Сад 1939, 355; Љ. Стојановић, *Сѣтари српски записи и напѣиси*, књ. I, Београд

је архиепископ Павле Ненадовић. Овом искусном и вештом архијереју свакако је била јасна сложеност ситуације. Специфични положај српског народа у Хабзбуршкој монархији, непостојање сопствене државе, војске, политичких циљева који су могли да буду независно остваривани, свођење живота и одбране националног интереса искључиво на културна средства, Цркву и просвету, довело је до схватања важности сопствене културне историје.² Дела настала под патронатом митрополита имала су јавни карактер, а значење је изједначено са званичним верско-политичким ставом Цркве. Идеолошке поруке разматране су у контексту оновремене политичке реалности.

Сремски Карловци су више од два века били средиште духовног, политичког и културног живота српског народа у Хабзбуршкој монархији. У историјским изворима први спомен српског имена Карловци датира из XVI века, у време турске владавине, из записа у рукопису манастира Крушедола.³ За време управе смедеревског санџакбега, од 1529. до 1541, Карловци израстају у највеће српско насеље у Срему. Под османском влашћу остају, са малим изузецима, све до 1688. Ослобођени су у току турског рата 1683–1699. године. Почетком XVIII века постају резиденција митрополита. Године 1713. у Карловцима је одржан трећи привилеговани изборни сабор на коме се коначно одустало од ранијег обичаја да се изборни сабори одржавају само у манастиру Крушедолу и готово сви, сем незначителних изузетака, наредни црквени сабори и архијерејски синоди редовно се одржавају у Карловцима, по којима и митрополија добија назив Карловачка. Повељом цара Карла VI 1713. године одређени су за центар архиепископа Српске православне карловачке митрополије.⁴ Од тада су средиште духовног, политичког и културног живота српског народа у Аустрији. Међутим, центар духовног и културног живота, у правом смислу речи, Карловци постају 1749. када је на Народно-црквеном сабору за митрополита изабран Павле Ненадовић, енергични и просвећени реформатор српског црквено-народног живота. Његово доследно учешће у подизању просвете и културе било је од епохалног значаја. Од тог времена јавља се међу Србима веће интересовање за књижевност, просвету, науку, све се јаче осећа струја новог духовног и световног живота.⁵

1902, бр. 472, 151; В. Матић, *Спѣра црква Свеѣѣѣ Николе у Сремским Карловцима*, ЗЛУМС, бр. 11, Нови Сад 1975, 79–95; В. Матић, *Спѣра црква Свеѣѣѣ Николе, у: Карловачке цркве*, Београд 2003, 17–26.

² Н. Радојчић, *Српска схватања културне историје у осамнаестом веку*, Летопис Матице српске, књ. 355, св. 2, Нови Сад 1933, 132–133.

³ Ж. Сечански, *Сремски Карловци кроз историју*, у: *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 12.

⁴ Р. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије*, 194–204.

⁵ Митрополит Павле Ненадовић је рођен у Будиму на самом крају XVII века, 1699. По завршетку школовања – поред српске похађао је немачку и латинску школу, постао је један од првих српских писара у тамошњем магистрату. Године 1726. се замонашио и убрзо је именован за егзарха тадашњег митрополита Мојсеја Петровића. По преласку патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте у Сремске Карловце, Ненадовић, као један од најближих сарадника црквеног поглавара, постаје генерални егзарх, а потом горњокарловачки епископ. Ту дужност обављао је до 1748. када је премештен за епископа арадског. Међутим, после смрти Исаије Антоновића, непосредно пре преласка у нову епархију, Павле Ненадовић је 14. јула 1749. изабран за новог митрополита. Једна од његових највећих заслуга, поред спровођења реформи у политичком, културном и религиозном животу Срба, јесте и настављање преображаја монашког живота, који су двадесетак година раније покренули митрополит Мојсеј Петровић и Вићентије Јовановић. Вид.: Д. Руварац, *Српска митрополија Карловачка око њоловине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 7–15; М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у пријаритиј манаситира Крушедола*, XIX, Београд 1987, 113; Исти, *Идејни програм зидног сликарства у ољшарском цршоршору манаситира Крушедола*, Саопштења, XXIV, Београд, 1994, 66.

Настанак Храма Светог Николе у Сремским Карловцима, као катедралне цркве Митрополије, био је тенденциозан и једнако прагматичан, условљен захтевом за корисношћу. Темељи су освећени 7. маја 1758. године, а зидање велелепне грађевине која „представља пуни тријумф барокне архитектуре код Срба“⁶ на подручју некадашње Карловачке митрополије, са два звоника и куполом⁷ – за чију градњу је унајмљен низ домаћих и страних мајстора, од оних који су надзирали па до немачких занатлија-израђивача компликованих лимарских радова и украса, и коју су новчаним прилозима помагали црквени великодостојници, народ, фрушкогорски манастири и сам митрополит – завршено је 1764⁸ (сл. 1).

Пројекти „најмонументалније грађевине барокног стила“, чији је аутор непознат, наручени и израђени у Бечу на искључиви подстицај Павла Ненадовића, приликом једног од његових честих боравака у главном граду Монархије, током зидања имали су мање допуне. На источној страни цркве, као једини уступак традицији, изведено је уско кубе са четири прозора, док су над зиданим деловима оба звоника пројектоване високе декоративне барокне капе опшивене лимом.⁹ Те допунске цртеже барокних завршетака сремскокарловачких торњева Саборне цркве и малог кубета, које је уклоњено приликом рестаурације извршене према цртежима архитекте Владимира Николића 1909–1910, извео је Захарија Орфелин, једна од најпотпунијих и најсвестраније остварених личности српске барокне културе, око 1761–1762.



Сл. 1. Саборна црква Светог Николе,
Сремски Карловци

⁶ Д. Медаковић, *Барок у Јужославији*, у: *Пушеви српског барока*, Београд 1971, 52.

⁷ На пространим подручју Карловачке митрополије Саборна црква у Сремским Карловцима једна је од првих црквених грађевина сазида на два звоника на западној страни. Чињеница да се у првој половини XVIII столећа „нова архитектура“ исказивала искључиво бројем звоника призиданим уз старије грађевине и адаптационим захватима изведеним под утицајем уметности Запада, указује да је Црква Светог Николе један од првих и најстаријих барокних храмова овог подручја. Вид.: В. Матић, *Кайела на хору карловачке Саборне цркве и њен иконостас*, ЗЛУМС, бр. 13, Нови Сад 1977, 152; Исти, *Саборна црква*, у: *Карловачке цркве*, Београд 2003, 71–92.

⁸ У каменој плочи која се налази на бочном зиду северног звоника уклесан је опширни запис са годином зидања Саборне цркве. Вид.: В. Матић, *Кайела на хору карловачке Саборне цркве и њен иконостас*, 149; Исти, *Саборна црква*, 71–92.

⁹ В. Матић, *Саборна црква*, 73.

за време свога боравка у Сремским Карловцима.¹⁰ У периоду од 1757. до 1762. Орфелин је у средишту Митрополије радио као канцелариста Павла Ненадовића.¹¹ Наследивши место које је пре њега заузимао синовац митрополита, писац стихова за Џефаровићева богато опремљена бакрорезна издања, Павао Ненадовић Млађи, Орфелин се није ограничавао само на секретарско административне послове. Орфелинов цртеж за израду завршетакa торњева Саборне цркве заједно са архитектонским снимком старог храма манастира Шишатовца из 1778, који је израдио лајтнант Павле Димитријевић, једини су сачувани архитектонски планови изведени руком наших људи у XVIII столећу.¹²

Саборна црква је тешко страдала у великом пожару који је избио 7. септембра 1799. године у Карловцима, када је пламен поред зграде Магистрата уништио 64 куће. На самој цркви изгорео је десни торањ на којем су била звона, док је леви био тешко оштећен. Храм је обновљен 1805. Генерална рестаурација и адаптациони захтеви, по пројекту архитекте Владимира Николића, изведени су 1909–1910. за време патријарха Лукијана Богдановића.¹³ Тада је изглед барокне цркве прилагођен фасадама новог „ренесансног“ Патријаршијског двора.¹⁴ Било је и неких архитектонских промена у самом ентеријеру храма, хор је смањен и са њега је уклоњена капела Светог Георгија, иконе и олтар су пренети у ризницу, јужна врата су зазидана, скинута је предикаоница и на њено место постављен владарски трон, испод иконе деспота Стефана Лазаревића.¹⁵ Храм је поплочан мермерним плочама, све унутрашње површине зидова декоративно су омалане тако да подсећају на мозаике византијских цркава. По наруџбини патријарха Георгија Бранковића уметник Паја Јовановић је израдио више слика са библијским и историјским мотивима.¹⁶ Последња обнова завршена је 2010. године.¹⁷

Још током изградње митрополијског Саборног храма Светог Николе 1760. Павле Ненадовић је започео преговоре са „билтаором из Осијека“ о постављању првог иконо-стаса компонованог од постојећих различитих икона које су се затекле у цркви. Смрћу високог црквеног архијереја одложена је израда новог и наменски грађеног темпла, тако да је привремена олтарска преграда остала у храму скоро двадесет година.¹⁸

¹⁰ Д. Медаковић, *Из историје српске архиепископуре XVIII века*, у: *Пућеве српског барока*, Београд 1971, 251–252. Као учени барокни уметник Орфелин је у својој библиотеци, поред историјских и богословских, поседовао књиге о астрономији, метеорологији, медицини, као и приручнике о перспективи. Вид.: Т. Остојић, *Захарија Орфелин живој и рад му*, Београд 1923, 43.

¹¹ Исто, 45–59.

¹² Д. Медаковић, *Из историје српске архиепископуре XVIII века*, 252.

¹³ О обновама и рестаурацијама Саборног храма вид.: В. Матић, *Саборна црква*, 83–92.

¹⁴ К. Петровић, *О двестагодишњици православне цркве у Сремским Карловцима*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 5, Београд 1965, 186.

¹⁵ В. Матић, *Саборна црква*, 89.

¹⁶ О настанку Јовановићевих радова за Саборни храм у Сремским Карловцима, вид.: М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Галерија САНУ, децембар 2009 – фебруар 2010, Београд 2009, 163–166.

¹⁷ Обнова Саборне цркве отпочела је 1987. Радови су трајали до 2007. Покрајински завод за заштиту споменика културе из Петроварадина започео је децембра 2007. другу фазу обнове. Током 2008–2009. конзерваторско-рестаураторски радови изведени су на олтарској прегради, зидним површинама у унутрашњости цркве, а 2010. санирани су и ревитализовани витражи, полијелеји и осликана је олтарска ниша. Вид.: Б. Јањушевић, П. Николић, *Саборна црква Светог оца Николаја у Сремским Карловцима*, Нови Сад 2010, 32–33.

¹⁸ О изгледу старе олтарске преграде, вид.: Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, 113; Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад 2010, 108–111.

У изради ентеријера катедралног храма, чији су се идејни творци митрополит Ненадовић и Мојсеј Путник¹⁹ у осмишљавању композиционе целине која је требало да буде пример осталим црквама Карловачке митрополије ослањали на савете високих интелектуалних и уметничких кругова, учествовали су најпознатији сликари и дрворезбари те епохе.

За сликарске радове на иконостасу који по уметничким квалитетима спада међу најбоља остварења друге половине XVIII столећа на територији Војводине митрополит Мојсеј Путник је, уз сагласност Синода, изабрао Теодора Крачуна²⁰ и Јакова Орфелина,²¹ „Царско-краљевске бечке академије живописце“. У патронажном механизму

¹⁹ Мојсеј Путник, потомак племићке породице, образовање је стекао у Новом Саду и Духовној академији у Кијеву. Године 1749. замонашио се у манастиру Раковцу, за бачког епископа посвећен је у Саборној цркви у Сремским Карловцима 1757, митрополит постаје 1781. Први је карловачки архиепископ који је позван на Угарски сабор и 1782. одликован Орденом Светог Стефана. Сходно своме образовању био је заштитник науке и просвете, залагао се за отварање српских школа, посебно у Војној крајини, и стипендирање даровитих ученика. Обновио је 1765. клерикалну школу за припремање свештеничког особља коју је, у Новом Саду, основао 1741. владика Висарион Павловић. Вид.: Н. Радојчић, *Српски историчар Јован Рајић*, Београд 1952, 52. За време Мојсеја Путника цар Јосиф II прогласио је децембра 1781. Патент о толеранцији којим је призната равноправност свих вероисповести у Хабзбуршкој монархији. Српски народ је одушевљено прихватио Патент, јер се чинило да је дошао крај страдањима и насилном унијаћењу. За време архиепископа Путника уведена је 5. априла 1782. Конзисторијална система (Sistema consistoriale), на основу које је у свакој епархији уређена епархијска конзисторија као судска власт првог степена и митрополијска апелаторија.

²⁰ Основне студије о Теодору Крачуну: Л. Мирковић, *Теодор Крачун мајстор*, Нови Сад 1953; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, Нови Сад 1972, 7–15; Д. Медаковић, *Теодор Крачун*, у: *Српски сликари*, Нови Сад 1968, 44–71; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 97–104. Јозефинистичким реформама европеизација свих видова живота је постала основни смер напретка и развоја. Постало је јасно да су процеси прилагођавања српског каснобарокног сликарства неминовни, мада те промене нису изненадне и могу се уочити још од првих деценија XVIII века. У тим друштвеним кретањима доћи ће до прихватања новина које су уметнички преобразиле и саму аустријску империју. Теодор Крачун је сликар који настоји да спроведе реформу и који је од својих ученика формирао познату сликарску школу. Васпитаван с једне стране на старом иконописачком наслеђу, с друге на тековинама украјинског барока, Крачун је покушао да идеале бечке ликовне Академије усагласи са ранобарокним сликарством украјински оријентисаних мајстора. У идејном смислу он је доследно одржао православни верски идентитет свог сликарства, а значајна новост је другачији поступак заснован на сликарском осећању исказаном новим ликовним језиком којим се Крачун издваја од својих претходника. Његово уметничко деловање значајно је по томе што је допринело постепеном прелажењу ранобарокног сликарства на каснобарокно. О ширењу и утицају рационалистичких и просветитељских идеја у феудално апсолутистичкој Аустрији, о социјално-економским, политичким и културним чиниоцима, вид.: К. Vocelka, *Der „Josephinismus“ in der Maria-Theresianischen Epoche*, у: *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II*, Wien 1980, 148–153; Е. Kovacs, *Was ist Josephinismus?*, у: *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II*, Wien 1980, 24–30; R. Okey, *The Habsburg Monarchy, C. 1765–1918: From Enlightenment to Eclipse*, St. Martin Press, 2001; C. W. Ingrao, *The Habsburg Monarchy 1618–1815*, Cambridge University Press, 2000. О Хабзбурговцима: А. Wheatcroft, *The Habsburgs: Embodying Empire*, Viking, 1995.

²¹ Основне монографске студије и прегледи о Јакову Орфелину: Д. Медаковић, *Јаков Орфелин*, у: *Српски сликари*, 73–83; Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 116–126; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 114–118; М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад 2007. Јаков Орфелин био је средишња личност у уобличавању новог схватања уметности заснованог на просветитељским идејама и први сликар који је у потпуности савладао програм бечке ликовне Академије темељно реформисан од стране грофа Кауница. Између епохе просветитељства, њене реформе уметности и образовања и уметничког стваралаштва Јакова Орфелина постојала је усаглашена повезаност. Кључни моменат у важећем систему ликовних вредности, када се Јаков Орфелин појављује у српском барокном сликарству, био је раскид са уметношћу која је долазила из Кијевско-печерске лавре. Промене у политици Хабзбуршке монархије према поданицима друге вере пресудно су допринеле да напуштање традиционалних норми пикторалне поетике, неговане у делу Царства насељеног српским народом, буде знатно олакшано. Враћајући се, по завршетку школовања, у Карловачку митрополију, Јаков Орфелин је из центра Монархије донео дух епохе и дах средњоевропске културе. Наизглед неоптерећен ликовним наслеђем и проблемима прилагођавања свеопштим уметничким токовима, успео

крајем XVIII века црква још увек има важну улогу, иако је централистичким терезијанско-јозефинистичким реформама дошло до сужавања њене политичке моћи и утицаја. У осмишљавању идејног програма поред уметника важну улогу су имали и наручиоци, угледни појединци црквених општина и верски поглавари, у случају митрополијске цркве, архиепископ, који је и одобрио уговор о изради олтарске преграде потписан од стране сликара 11. маја 1780, и предложени програм.²² Уговор, закључен са Црквеном општином карловачком, састојао се из шест тачака:²³ сликање иконостаса, „*сооруженое шемѣло художеством живописним изобразе*“, позлата „*цирата*“ (украса), „*цираше на шомже шемѣлу фаин златом, и њо обећању, лейше ѡзлатше неѣо на саборној кайели*“, мраморирање стубова, бојење певница и митрополијског престола и сликање икона на њима, „*йевнице са обе сйране, мийройолийски сйо, ѣде и колико их буде ѡййребно на-сликаши, кайедру или йредикаоницу швайским фирјназом добро ѡмазаши, цираше на њој ѡзлатиши*“.²⁴ Том приликом било им је предложено да насликају ликове пророка на „венцу трулног свода“ и јеванђелисте на пандатифима који носе куполу.²⁵ Црквена општина се у шестом члану обавезала да ће им за обављени посао „исплатити у готовом 6000 форинти, 40 кола дрва и осигурати стан у црквеној кући. Мајстори су били дужни да сами набаве злато и боје“.²⁶ Током адаптационих радова на цркви извршених у првој деценији XX столећа, по наређењу патријарха Георгија Бранковића, зидне слике су уклоњене тако да није могуће проценити њихове ликовне домете.²⁷ Осликавајући олтарску преграду, Теодор Крачун и Јаков Орфелин су се прихватили и других послова који нису били наведени у уговору, и за то су били посебно плаћени. Из једне квите од 21. септембра 1780, сазнаје се да су за суму од 22 форинте офарбали четири прозора, два држача и једно уже за кандила.²⁸

И поред реконструкције храма, иконостас Саборне цркве је у целини сачуван, а иконе су биле у више наврата подвргнуте конзервацији и стручној обради. Садржај ове репрезентативне олтарске преграде представља одраз разрађеног начина рада оба уметника, у који улажу све знање образованих и мисаоних сликара разрешавајући сложене литургијске садржаје и иконографска решења компликованог теолошког смисла. Вредност иконостаса садржана је не само у иконографским особеностима већ и у тео-

је да буде прихваћен међу својим сународницима и високим представницима црквеног клира, намећући се као узор будућим школованим сликарима. Углед и статус био је Орфелину одређен подршком коју су му указивали митрополити Викентије Јовановић Видак и Мојсеј Путник.

²² О патронажном механизму црквене уметности, вид.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 28–42; F. Haskell, *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York 1971, 3–23; L. A. Banner, *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598–1621*, Ashgate Publishing Group, London 2009.

²³ М. Костић, *Орфелинов и Крачунов уговор о сликању иконостаса и шемѣла Саборне цркве у Карловцима*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, III-2, Нови Сад 1930, 304–306.

²⁴ Исто; Ј. Мирковић, *Теодор Крачун мајер*, 13; М. Лесек, *Радови Јакова Орфелина у Срему*, Уметничка баштина у Срему, II, Сремска Митровица 2004, 262.

²⁵ Ј. Мирковић, *Теодор Крачун мајер*, 13; Д. Медаковић, *Теодор Крачун*, 54–55; Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, 100–101; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, Нови Сад 1972, 14; Ј. Шелмић, *Српско сликарство 18. и 19. века*, Нови Сад 1987, 105.

²⁶ Ј. Мирковић, *Теодор Крачун мајер*, 13.

²⁷ Д. Медаковић, *Теодор Крачун*, 55; П. Васић, *Уметничка ѡйойографија Сремских Карловаца*, Сремски Карловци 1978, 170.

²⁸ Ј. Мирковић, *Теодор Крачун мајер*, 52–53.

лошкој учености на којој се темељио развој духовне културе XVIII века на подручју Карловачке митрополије. Говор персонификованих идеја и сликаних метафора није заобишао ни иконографски програм ове олтарске преграде који садржи четрдесет и једну икону, димензија примерених овом храму. Међутим, посао који су сликари поделили између себе омела је изненадна Крачунова смрт: годину дана након склопљеног уговора током рада у цркви пао је са скеље и погинуо.²⁹ Погођени посао завршио је Јаков Орфелин оставивши запис о себи и свом сараднику на сликаној картуши постављеној на сам врх иконостаса иза Крста.³⁰

Олтарска преграда, подељена у три, не строго наглашене, хоризонталне зоне, представља потпуно развијен тип иконостаса карактеристичан за другу половину XVIII века (сл. 2).

У соклу, уводећи у сложени идејни програм, постављене су четири композиције у два реда;³¹ испод престоне иконе Богородице која је представљена без Христа – *Бексѿво у Еџиѿаѿи* и *Сусреѿи Марије и Јелисаветѿе*, испод *Хрисѿове – Искушење Хрисѿово* и *Хрисѿос код Марије и Марије*.

Иконографија призора *Бексѿва у Еџиѿаѿи*, којом се прославља Христово детињство, настала је на темељу јеванђеља (Мт. 2, 13–15), апокрифа и хришћанских легенди.³² У бароку тема добија нове идејне садржаје. Долази до хуманизације Богородичиног лика, а Јосиф као заштитник Мајке Божије и Христа постаје разумљивији и приступачнији ширим слојевима, што је сасвим у духу посттридентске побожности и њених настојања да



Сл. 2. Т. Крачун, Ј. Орфелин, *Иконостас Саборне цркве, Сремски Карловци 1780.*

²⁹ П. Васић, *Уметничка иконографија Сремских Карловаца*, 172.

³⁰ Запис премазан тамноплавом бојом откривен је током конзерваторских радова Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду 1974. О. Милановић-Јовић, *Сликари иконостаса цркве Светог Николе у Карловцима*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VI–VII, Нови Сад 1976, 291–296.

³¹ Олтарске преграде, на којима су идеје реформе најдоследније истицане, имале су, идејно дефинисан, схоластичком теологијом и литургијским ритуалом, програм везан за Христово искупитељско жртвовање и улогу Богородице у том чину. Композиције које су уводиле у тај сложени ликовни програм сликане су на соклу. Њихова тематика везана је или за престоне иконе или за царске двери, тј. Благовести и Богородицу. Када се садржај сцена односио на престоне иконе, обично су сликане јеванђеоске композиције везане за Богородицу и Христа, као што је то случај у Саборној цркви Светог Николе. Када је тематика сокла везана за царске двери, поред јеванђеоских сцена, појављују се старозаветне префигурације.

³² J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, I, Nieuwkoop–Leiden 1974, 109; Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, I, С. Петербург, 84, 137–145.

популаризује сцене из Христовог детињства и живота Свете породице.³³ У западноевропској барокној уметности композиција је довођена у везу са Христовим страдањима.³⁴

Сусрећ Марије и Јелисавиће је тема чије се симболично значење у барокној теологији и уметности везује за идеју Богородичиног безгрешног зачећа и њену улогу заштитнице и посреднице у економији спасења.³⁵ Чудо њеног безгрешног зачећа у мајчиној утроби представља знак искупљења.³⁶ *Сусрећ мајки*, „поетска сцена маријанског циклуса“, често сликана у српској уметности XVIII века, довођена је у исту равн са Благовестима. Након Благовести Богородица, у чијем телу се зачео Христос, путује у планински крај у посету својој рођаци, жени свештеника Захарија, Јелисавети, која такође носи дете Јована Крститеља. На том путу, које се тумачи као алегорија скромности и чистоте, Марија заштићена „вечном врлином свог непорочног зачећа“ одолева свим земаљским искушењима.³⁷ Ушавши у кућу, Богородица је поздравила Јелисавету којој је у том моменту заиграло дете у утроби, а она се испунила Светим духом (Лук. 1, 39–41). Оживљавањем Јована Крститеља, који је посведочио инкарнацију Логоса и својим учењем и појавом претходио Христу,³⁸ у утроби мајке истакнута је Богородичина улога заштитнице и утешительке.³⁹ Након тога Јелисавета је упутила поздрав Марији: „Благословена си ти међу женама и благословен је плод утробе твоје“ (Лук. 1, 42). Богородица је на то одговорила хвалоспевом, славећи Господа (Лук. 1, 46–54). Та похвална песма Богу, која је прикључивана псалмима понела је тумачење примера пружања утехе указујући на молитву, у којој су садржане молбе упућене небу, „као незаобилазну врлину на путу спасења“.⁴⁰

На олтарској прегради катедралне цркве приказ се одвија на отвореном, пред Јелисаветином кућом, а сусрет је изражен загрљајем две бремените жене.

Демонолошка иконографија јавља се у хришћанској уметности тек од IX столећа. Један од иконографских мотива у којем се на карактеристичан начин не истиче Христова јавна делатност као учитеља новозаветних моралних поука, него Христос својим примером указује на значај поштовања тог моралног кодекса, јесте и мотив *Кушања Христџа*. Тема, која се први пут јавља у Кодексу Григорија Богослова, настала је на темељу јеванђеља (Мт. 4, 3–11; Мар. 1, 13; Лука 4, 2–13). У делима западне уметности није до-

³³ J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, II, 383–387.

³⁴ B. F. Haskell, *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 110.

³⁵ Богородица је изузета од источног греха у моменту када је зачета. E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1951, 38–48; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, London 1971, 33; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, II, 247–249; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС, бр. 25, Нови Сад 1989, 130–131 са тумачењима и исцрпном литературом о том учењу.

³⁶ За симболично значење Безгрешног зачећа у ширим европским оквирима вид.: E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 38–48; M. Levi D'Ancona, *Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957, 5–6.

³⁷ М. Тимотијевић, *Богородичин џрон Николајевске цркве у Ириџу. Намена и џроџрам барокних Богородичиних џронова*, Саопштења, XXVII–XXVIII, Београд 1995–1996, 131–151, посебно 150.

³⁸ Малахија 3, 1; Матеј 11, 10.

³⁹ Такво схватање има свој паралелни ток и подједнако се може пратити у иконографији и литургијским текстовима, вид.: М. Тимотијевић, *Богородичин џрон Николајевске цркве у Ириџу*, Саопштења, XXVII–XXVIII, Београд 1995/96, 150.

⁴⁰ Исто.

шло до већег замаха у разрађивању садржаја самог призора колико у разноликим формама представљања ђавола. Ђаво може бити приказан као ружни демон, животињски хибрид или као прерушени духовник.⁴¹

Христос у кући Марте и Марије је морализаторско-дидактична композиција која носи дубља симболична значења. У проповедничким зборницима тумачи се као поучни пример и „неопходни узор на путу ка царству небеском и блаженствима“.⁴² На олтарској прегради катедралног храма догађај, који својом беседничком снагом истиче поучну поуку, смештен је у ентеријер куће Марте и Марије, Лазаревих сестара. У позадини се назире амбијент кухиње. Слично као и у западноевропској барокној уметности приказ је пун великих театаралних ефеката. У средини седи Христос чије је подучавање праћено гестикулацијом подигнутих руку, лево од њега је Марта која стоји, десно Марија која слуша седећи са побожно склопљеним рукама. Веома често Марија се поистовећивала са Маријом Магдаленом и на тај начин везивала за покајање греха „и повратка у крило цркве. Она је амблематска опомена на чистоту срца у којем Христ себи диже храм“.⁴³ Ослањајући се на стихове из Јеванђеља по Луки, тема је „у морализаторско дидактичним основама задржала традиционалне основе указивања на човекову слободу и могућност избора животног пута. Лазареве сестре су персонификације животних принципа – *vita activa* у *vita conteplativa*“.⁴⁴ Појављивање ове сцене, којом се Мајка Божија истиче као *Sanctuarum Dei*, на соклу иконостаса посредно се везује за Благовести и инкарнацију.⁴⁵

Двери са јужне и северне стране носе представе арханђела, *Свети Михаил победљује Сатану* и *Арханђео Рафаило са Товијом*. Арханђео Михаил, вођа небеских одреда и заштитник људи, који побеђује Сатану, маријанским основама указује на своју везу са Богородицом. Овом темом вишеслојног значења, на олтарским преградама браниле су се догматске особености Богородичиног безгрешног зачећа, а још од времена ране противреформације исказиване су и идеје победе цркве над јересима.

Поштовање анђела чувара допринело је ширењу популарности арханђела Рафаила који је у барокној иконографији задржао своје особености. Његове ликовне представе разликују се од приказивања анђела чувара. Рафаило је насликан како једном руком води Товију, док у другој носи пиксиду са леком. У *Иици јеројолицици*, амблематском зборнику, арханђео Рафаило појављује се, у пратњи младог Товије, као амблем *Зайвесит Божија*, тумачен у пропратном тексту „као сапутник, друг и пре свега учитељ младог Товије на путу искушења, ка спасењу које се постиже поштовањем Божијих закона и морално етичких норми.“⁴⁶

⁴¹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 143–145; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 193.

⁴² М. Тимотијевић, *Манасијир Крушедол*, I, Нови Сад 2008, 323.

⁴³ Исти, *Српско барокно сликарство*, 404.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Богородица је као и Лазареве сестре примила у себе Христово тело и дух. Вид.: Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник Филозофског факултета, XIV–I, Београд 1979, 307.

⁴⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 312; *Иица Јеројолицика или Философија наравоучијелна*, Беч 1774, 33–34. О тематици анђела у религиозно уметничким и политичким интересовањима, о анђелима активним заступницима за опроштај грехова и стицање милости, вид.: Р. Михаиловић, *О бакорезу Св. Тројица с арханђелом Михаилом од Захарије Орфелина*, Зборник Народног музеја, IV, Београд 1964, 391–394;



Сл. 3. Т. Крачун, *Свeйши Сава и Свeйши Симеон*, бочна престопа икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.

На бочним престоним иконама, на северној страни су *Свeйши Сава*, први српски архиепископ, духовни пастир, и *Свeйши Симеон*, оснивач Српског царства и зачетник светородне лозе обучен у монашко одело (сл. 3). Док је графика са ликовима из српског националног пантеона имала често карактер политичких памфлета у односима карловачких митрополита са хабзбуршким владарима, црквено сликарство је умногоме било ослобођено оваквог оптерећења. Оно се директно обраћало српској пастви која је од својих светитеља очекивала посредништво и молитву пред Христом. Величање светитеља, њихове заштите и небеског посредовања исказано је без претеране барокне помпезности, сликани су као примери херојске врлине.

Идејни програм Карловачке митрополије, као државно-верске институције српског народа, брижно негован још од времена Арсенија IV Шакабенте, догађајима у последње две деценије XVIII века био је знатно уздрман. Након што је карловачким митрополитима заувек одузето право да врше функцију и верских и политичких вођа српског народа, а њихова делатност сведена строго на улогу духовних пастира, дотадашње пропагандно коришћење култова Срба светитеља

изгубило је смисао. Бакрорезна графика неће више стварати репрезентативне барокне представе на којима српски светитељски хор заступа идеју о обнови старог српског царства под окриљем карловачких митрополита,⁴⁷ а *Србљак* се, у форми коју је добио 1765, неће више издавати.⁴⁸ Црквено сликарство, међутим, није претрпело значајније из-

Иста, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, ЗЛУМС, бр. 8, Нови Сад 1972, 283–306; Иста, *Црква Ваведења Богородице манастира Бођани*, ЗЛУМС, бр. 21, Нови Сад 1985, 207–209.

⁴⁷ О уобличавању барокног националног светитељског пантеона *Serbia sancta* и његовом земаљском еквиваленту *Serbia sacra*, вид.: М. Тимотијевић, *Serbia sancta* и *Serbia sacra* у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије, у: *Свeйши Сава у српској историји и традицији*, Зборник радова, Београд 1998, 387–431.

⁴⁸ Појава штампаних *Србљака*, у којима је одбором светитеља, чије су службе биле уврштене у овај корпус, истакнута политичка функција зборника молитвених правила, утицала је на ширење барокног култа српских светитеља и њихово ликовно представљање. Вид.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 293.

мене након терезијанско-јозефинистичких реформи. Срби светитељи ће и даље заузимати место на олтарским преградама као директни заступници српског народа пред Христом. О томе сведочи и појава Светог Саве и Симеона Мироточивог на бочној престоној икони карловачког иконостаса. Иако су реформе црквеног живота у Хабзбуршкој монархији, које су спровели Марија Терезија и Јосиф II, денационализацијом и редукацијом српског календара знатно умањиле слободу изражавања тежњи српског народа, иконографски обрасци представљања светитеља, оформљени у барокној епохи, остале чврсти и преселиће се у XIX век.

Бочна престоно икона на јужној страни посвећена је литургијчарима *Василију Великом* и *Григорију Бољослову*, великим црквеним мислиоцима и писцима који су се проповедништвом борили за чистоту хришћанске вере (сл. 4).

Појављивањем *Светиољ Саве*, *Светиољ Симеона*, *Василија Великољ* и *Григорија Бољослова* на бочним престоним иконама илустрована је постојећа традиција, исказана мисао о борби за истинску веру и систематско неговање српских светитељских и владарских култова, установљено у Карловачкој митрополији још у време Арсенија IV Шакабенте, главног творца српског идејног програма како у уметности тако и у политици XVIII столећа.⁴⁹

Над бочним дверима су престоне иконе *Светиољ Николе* и *Јована Крстиишеља* (сл. 5 и 6), а изнад царских двери на којима су насликане *Блаљовесџи* (сл. 7) важна тема хришћанске иконографије, по теолошком схватању час зачећа Христа, кључни моменат његовог утелотворења као друге божанске особе, као Сина Божијег, и према томе почетак Христовог откупитељског послања, смештена је представа која припада циклусу Великих празника *Силазак Светиољ духа*. Појава ове иконе као централне на олтарској прегради представља, на основу досадашњих истраживања, праву реткост и јединствени пример у српској ликовној култури.⁵⁰



Сл. 4. Т. Крачун, *Василије Велики и Григорије Бољослов*, бочна престоно икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.

⁴⁹ Д. Медаковић, *Историјске основе иконографије светиољ Саве у XVIII веку*, у: *Свети Сава, историја и предање*, САНУ, научни скупови, књ. VII, Београд 1979, 401–402.

⁵⁰ Захваљујем се свом колеги и пријатељу проф. др Браниславу Тодићу који је на основу свог дугогодишњег искуства у проучавању уметности XVIII столећа потврдио моје мишљење да, колико је до сада познато,



Сл. 5. Ј. Орфелин, *Свети Никола*, престопа икона, иконоста, Сремски Карловци 1780.



Сл. 6. Ј. Орфелин, *Свети Јован Крстийиел*, престопа икона, иконоста, Сремски Карловци 1780.



Сл. 7. Ј. Орфелин, *Благовести*, царске двери, иконоста, Сремски Карловци 1780.

Велики празници распоређени су у два реда са монументалном композицијом *Свете Тројице* у средини, на којој се Јаков Орфелин потписао.⁵¹ У доњем делу је следећи редослед: *Усијење Богородице*, *Рођење Богородице*, *Васкрсење*, *Вазнесење*, *Ваведенење*, *Усековање*; у горњем: *Улазак у Јерусалим*, *Сређење*, *Рођење Христово*, *Обрезање*, *Крштење* и *Преображење*.

Представе Великих празника укључене су у тематски репертоар и програм српских иконоста на територији Карловачке митрополије средином XVIII века. Поред тумачења теолошких догми, сцене Великих празника су првенствено исказивале мистерију евхаристије, чина Христовог откупитељског дела, знак његове трајне присутности међу људима и чинилац заједништва његових хришћанских следбеника.⁵²

У централном делу на завршници олтарске преграде око *Распећа* са иконама *Богородице* и *Јована Богослова*, редукованог до амблематске јасности, што се уклапа у барокна схватања представе,⁵³ налази се сложени систем медаљона смештен на кривини

појава представе *Силаска Светог духа*, као централне иконе, представља јединствени пример у српској уметности XVIII века на подручју Карловачке митрополије.

⁵¹ Д. Медаковић, *Теодор Крачун*, 55.

⁵² О иконографији Великих празника, вид.: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих ђразника у српској барокној уметности*, 95–132.

⁵³ Крст са Распећем и иконама Богородице и Јована Богослова на барокном иконостау постаје део Страдања. Значење и место Великог крста са сценама Страдања или без њих одређено је, поред византијског

тријумфалног лука и два медаљона одвојена испод лука, а на венцу изнад Великих празника, са композицијама *Прање ноџу* и *Тајна вечера*. Медаљони носе циклус *Сїрадања Христїових: Ево човека – Ессе њото, Христїос їрима крсїї, Ношење крсїа, Прикивање Христїа на крсїї, Скидање ризе са Христїа, Христїос їада їод їшерейом крсїа, Симон Киринаејац їреузима крсїї, Одвођење Христїа*.

У београдском Народном музеју чувају се три иконе из циклуса Христових страдања: *Молиїва на Маслиновој ђори, Јудино издајсїиво* и *Руѓање Христїу*.⁵⁴

Приказивање Христових страдања и догађаја око његове смрти било је у XVIII столећу свакако у вези са све јачим утицајем католичке побожности која је пажњу верника усмеравала ка посматрању реалистичких приказа из овоземаљског Христовог живота.

Сцене Христових страдања доспеле су у српски иконопис посредством украјинских узора, са јасно испољеним утицајем барокне контрареформацијске уметности у истицању жртвеног карактера литургије. Шездесетих година XVIII века у највиши регистар српских иконостаса постављено је дванаест дуборезних картуша са представама Страдања. Најстарији познати пример је са олтарске преграде Димитрија Бачевића у Цркви Светог Николе у Земуну.⁵⁵ Циклусом Страдања, великом темом барокне уметности која се развија по јасно утврђеним канонима и илуструје економију људског спасења кроз испушитељску жртву Христа, затвара се у сложенем организму иконостаса иконолошка линија која започиње представом Благовести на царским дверима. Тиме је завршен у XVIII столећу тематски развој олтарских преграда као целина у српској уметности.⁵⁶

На иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима у пуној мери долазе до изражаја карактеристичне стилске особености сликарства Јакова Орфелина и Теодора Крачуна. Иако је тежио да новим формулацијама искаже старе идејне садржаје, да створи своју пикторалну синтезу украјинског наслеђа и средњоевропске ликовне праксе коју је диктирала бечка Академија, Крачун је на овим иконама отворенији према ликовном језику каснобарокног еклектицизма, који је својим делом већ наметнуо његов млађи сарадник Јаков Орфелин. Формиран без директног додира са ранобарокним сликарством украјински оријентисаних мајстора, Јаков Орфелин је прихватио средњоевропску каснобарокну праксу без обавезе да је прилагоди потребама другачијег верског идентитета. Нова схватања, која су у сликарству стекла пуноважност са његовом појавом, јасно се откривају на престоним иконама, централној композицији *Силазак Свеїтоџ духа* и икони *Свеїше Троїице*. Као активни интерпретатор идејних начела свога наручиоца, Мојсеја Путника, Орфелин је на олтарској прегради насликао оне теме које садржајем поучно делују на посматрача.

Док је на својим ранијим делима готово редовно понављао идентичне стојеће фигуре Богородице и Христа, приликом осликавања овог иконостаса Орфелин ствара нове ликовне који ће се касније редовно појављивати на његовим радовима. Богородица, у реду

утицаја, и средњовековном традицијом северне Европе. Вид.: Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христїових сїрадања*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 203–233.

⁵⁴ О. Милановић-Јовић, *Сликар иконостаса цркве Свеїтоџ Николе у Карловцима*, 293; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 15, нап. 25; Н. Кусовац, *Срїско сликарсїиво XVIII–XIX века*, Каталог збирке Народног музеја, Београд 1987, 118–119, сл. 741, 743, 744.

⁵⁵ М. Костић, *Димитрије Бачевић (? – їосле 1770)*, Нови Сад 1996, 56–57.

⁵⁶ Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христїових сїрадања*, 203–231.



Сл. 8. Ј. Орфелин, *Богородица*, престона икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.



Сл. 9. Ј. Орфелин, *Исус Христос*, престона икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.

престоних икона, стоји на облацима, симболу небеског одредишта, без Христа, са крином у рукама дефинисаним барокним атрибутим њеног безгрешног зачећа, прихваћеног у уметности православног света већ у поствизантијском периоду. Приказивањем Богородице без детета истакнута је идеја о безгрешном зачећу које није одређено Благовестима. Представом је визуелизована Маријина небеска предодређеност „безгрешне богомајке коју је унапред предвидела божанска премудрост“⁵⁷ (сл. 8).

⁵⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 352–353; Е. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 38–48; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 33; J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, II, 247–249; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих њазника у српској барокној уметности*, 130–131.

Христос, који такође стоји на облацима, традиционално означен, десном руком благосиља, у левој држи небески шар насликан у виду сфере са крстом на врху, чиме се указује на Христа као владара васељене⁵⁸ (сл. 9). Задржавање натписа на барокним иконама православног културног круга мора се сагледати у ретроспективном односу према наслеђу. Натпис и представа су чврсто повезани и њихово јединство неће бити нарушено ни у уметности друге половине XVIII века.

Позадином престоних икона Богородице и Христа доминира златни фон, традиционални симбол небеског обитавашишта.

На олтарској прегради катедралне цркве у Сремским Карловцима, иако је користио графички предложак, Орфелин је на централној икони, окосници целокупног идејног програма, створио своју верзију теме *Силазак Свѣтѡѡ духа*,⁵⁹ добро знана и општеприхваћена ангажована алегоријска представа, симбол институције у најексплицитнијем идеолошко-пропагандном виду. На ту аргументацију, на нови начин уобличену у пропагандним програмима Римске цркве, ослањали су се и прелати западног хришћанства.⁶⁰

Око Богородице, средишње фигуре, померене на леву страну слике, која клечи на узвишеном постолу, асиметрично су распоређене фигуре апостола. Над њима лебди голуб Светог духа. Силаском Светога духа у „душе апостола ушло је свето усхићење побожности, испуњени љубављу према Богу, осетили су потребу да хвале Бога. Са побожношћу добили су снагу и способност да проповедају Христа свим народима, јер им силаском светог Духа постаде јасно и знано све што им је Христ говорио“ (Јов. 14, 26).⁶¹ Хришћански празник Педесетнице, дубоко поштован од IV столећа како на Истоку⁶² тако и на Западу, означава чудесну инаугурацију Цркве и мисију проповеди апостола који су, кроз уздизање Светог духа, били трансформисани од обичних следбеника у духовне вође нове хришћанске заједнице (сл. 10).

Празник има више имена, а свако поседује значење: *Педесетница* – означава два: 1. Силазак Светог духа на апостоле, догодио се на јеврејски празник Педесетницу, педесети дан после Пасхе, Празник седмица (2 Мој 34, 22), Празник жетве (2 Мој 23, 16) или Дан првих плодова (4 Мој 28, 26), који се празновао у Старом завету. Тада су Јевреји

⁵⁸ О симболичном тумачењу небеског шара, вид.: М. Тимотијевић, *Црква Свѣтѡѡ Георгѡија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 108.

⁵⁹ Силазак Светог духа је популарна маријанска тема „*Le vergine nell Collegio Apostolico*“ која истиче Богородицу као *Mater Ecclesia*. Вид.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 345.

⁶⁰ Током италијанске ренесансе, нарочито касног XVI века у Риму, представа Силаска Светог духа је, како би рефлектовала нове религијске ставове, претрпела значајне промене. Настала је проширена верзија која је била повезана са преображеним идејама и мисионарским императивом контрареформаторског папства Гргура XIII. Гргур XIII примивши папску круну 20. маја 1572. на дан Педесетнице најавио је своје поимање новог мисионарског императива Католичке цркве. Његов циљ је био поновно уједињење хришћанске Европе и ублажавање разлаза са грчком црквом, али и проширивање утицаја на Азију и Нови свет. Унутар контекста контрареформације овој теми је дат нови живот. Гргур XIII је промовисао нову слику Педесетнице која је свој најелоквентнији израз нашла у цркви Santo Spirito у Саси, нарочито на фрескама Јакопа Цукија, рађених по налогу реда Светог духа 1582. и у капели Marchesa Vittoria della Tolfa. Папска реторика, литургија реформисаног мисала Пија V, популарне проповеди и дела Григорија из Нисе допринели су новом сликовном приказивању Силаска Светог духа у XVI столећу. Вид.: С. Valone, *The Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome*, *The Sixteenth Century Journal*, *The Journal of Early Modern Studies*, Vol. 24, No. 4 (Winter, 1993), 801–828.

⁶¹ Л. Мирковић, *Хеорѡлогија*, Београд 1961, 227–238, посебно 227.

⁶² Н. Озољин, *Православна икона Педесетнице*, Београд–Шибеник 2007.



Сл. 10. Ј. Орфелин, *Силазак Светиога духа*, централна икона, иконостас, Сремски Карловци 1780.

китили свој храм и своје куће гранчицама, зеленом травом и цвећем. То их је подсећало на време када је народ преко Мојсија добио Божији закон исписан на таблицама, али такође и на време када су после египатског ропства лутали по пустињи и били присиљени да живе по колибама од грања и лишћа. Овај јеврејски празник праслика је данашњег који се слави.⁶³ 2. Силазак Светог духа догодио се у педесети дан по Васкрсењу Христовом.⁶⁴

Духови – Име је по трећем лицу Свете Тројице, Светом духу који је на овај дан сишао на апостоле.

Тројице – На овај празник јавља се треће лице Свете Тројице, Дух свети, по обећању Христовом, а који од Оца исходи.⁶⁵

У Делима апостолским у 2. поглављу Библија каже: „Када напокон дође Педесети дан, сви бејаху скупљени на истом месту. Тада изненада дође нека хука са неба, као када дува силан ветар, па испуни сву кућу у којој су боравили. И указаше им се језици као од пламена, и поделише се те над сваког од њих сиђе по један. Сви се они напунише Духа

Светога те почеше говорити туђим језицима, како их је већ Дух надахњивао да говоре.“ (Дап. 2, 1–4). Народ, кога је привукла необична бука и који се окупио око куће, у неверици се питао откуд апостоли говоре различите језике, када до јуче нису знали ниједан осим сопственог, а сада свако у народу чује проповед на своме језику. Неки су у овом догађају препознали чудо, док су се други подсмевали говорећи да су се апостоли напили. Тада је Петар објаснио да је све што се десило потекло отуда што је Дух свети сишао на њих, као што су то наговорили пророци и као што је Исус Христос, кога су Јудејци разапели, васкрсао из мртвих. Проповеди Петровој сви су се дивили и три хиљаде људи је поверовало и крстило се (Дап. 1, 12–26; 2, 1–41).

⁶³ J. Gunsstone, *The Feast of the Pentecost*, London 1967; P. Hocken, *The Challenges of the Pentecostal Charismatic and Messianic Jewish Movements*, Asgate Publishing Group, London 2009.

⁶⁴ S. MacLean Gilmour, *Easter and Pentecost*, Journal of Biblical Literature, Vol. 81, No. 1 (Mar., 1962), Published by: The Society of Biblical Literature, 62–66.

⁶⁵ J. Moltmann, *The Trinity and the Kingdom, The Doctrine of God*, First Fortress Press edition, 1993; J. D. Zizioulas, J. Meyendorff, *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church*, St. Vladimir's Seminary Press, 1997; V. Brümmer, *Atonement, Christology and the Trinity*, A. C. Thiselton, University of Nottingham and University of Chester, UK, 2005.

Наде Христових ученика овим догађајем су се испуниле. Дан када је утврђен Стари завет постао је дан утврђења Новог завета. Из тих разлога се и прославља као рођендан Цркве. „Установљење прве црквене заједнице, општине Јерусалима, завршава се смрћу Христовом и двама наднаравним догађајима, васкрсењем Исуса, на којем се темељи вера у спасење, и Силаском Светог Духа, чиме у ствари почиње повест црквене организације“. Током Силаска Светог духа завршено је конституисање цркве, а са њом и епископства. Тада су апостоли почели проповед Христове науке, тада су се крстили први хришћани којих је из дана у дан бивало све више. Царство Христово на земљи почело се свима откривати.⁶⁶

Са еклексијалне тачке гледишта концепти својствени педесетодневици су моћни: стварање једне организоване цркве, институције свештеничке класе и мисионарске експанзије религије засноване на речи Божијој. Аудитивне и мисионарске компоненте приче о Силаску Светог духа су евидентне, од звука ветра до дара језика који је омогућио апостолима да проповедају свим људима и нацијама уједињујући их кроз језик, а не делећи их.⁶⁷

Ниједан текст није био погоднији како би се изразило пропагирање нових идеја архиепископа Мојсеја Путника до Дела апостолских која су носила поруку преобраћења вођених од стране Светог духа.⁶⁸ Високи црквени јерарх показао је да је свестан овог корисног средства када је наложио да централна икона олтарске преграде катедралне цркве у Сремским Карловцима понесе представу *Силазак Светиога духа*. То је било идеално место које је помогло да се обнародује архиепископова визија Педесетнице, њена порука наде, експанзије и реформе. Централна икона, појачавајући доживљај верника који су долазили на литургију и укључујући их у мистично присуство Светог духа, добила је ангажовану намену визуализовања догматско-литургијских, верско-политичких и морално-дидактичких схватања Цркве; позивала је учеснике црквеног ритуала у пентакосталној мистерији, визуелно појачавајући литургију празника, наглашавајући мисионарске циљеве Мојсеја Путника и несумњиво представљала богат избор за илустрацију проповеди које су охрабривале вернике да увиде да је битност борбе ране Цркве иста као и борба модерне против јеретика, битка за коју су могли да буду уверени да ће је добити захваљујући посредовању Светог духа. Помогла је да се изрази архиепископова реторика реформи и експанзије не само ка еклексијалној хијерархији, већ и ка популарној публици. Реторика барокне проповеди и реторика барокне слике „заједно су добили задатак да васпитавају и убеђују, да тумаче и бране догмате вере и да износе њен морални кодекс“.⁶⁹

⁶⁶ O. Kleman, *Pravoslavna crkva*, Beograd 2001, 76–85.

⁶⁷ C. Valone, *The Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome*, 2.

⁶⁸ О коментарима мисионарског аспекта Дела апостолских, вид.: *The Jerome Biblical Commentary*, ed. Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland F. Murphy, London 1968, 2, 168–214.

⁶⁹ О односима и везама између проповеди и слике, о реторичком принципу *ut pictura sermones*: М. Тимотијевић, *Иконографија ѓарабола у српском барокном сликарству и украјински проповеднички зборници*, ЗЛУМС, бр. 26, Нови Сад 1990, 147–174; У настајању пикторалног језика барокне уметности и његовог деловања веома је важна аристотелијанска реторика под чијим утицајем је хуманистичка теорија о уметности, заснована на доктрини *ut pictura poesis*, преображена. „Сестра барокног сликарства није била поезија, него догматско дидактичка проповед, а саветник барокног сликара није био песник, него ретор-проповедник“, вид.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 181; О утицају аристотелијанске реторике: G. Morpurgo Tagliabue,

Мојсеј Путник је изабрао представу *Силазак Светиога духа* јер она одсликава његову перцепцију мисионарских и уједињујућих аспеката празника и жељу да изрази ове идеје свом свештенству и верницима. Високом црквеном архијереју сигурно није промакла паралела између Петрове кључне улоге на дан Педесетнице и његових сопствених напора да потврди самосталност и континуитет православне цркве српског народа на територији Хабзбуршке монархије.

Одбрана вечне и есенцијалне улоге Светог духа представљена је на икони *Светије Тројице* постављеној изнад централне сцене. Српско барокно сликарство прихвата представу новозаветне *Светије Тројице* где је Бог Отац приказан као старац дана, Бог Син у лику Исуса Христа, а Бог Дух као голуб. Хоризонтални композициони тип Свете Тројице, као и овај у катедралној цркви, у коме Бог Отац и Бог Син седе један поред другог на облацима, а изнад њих је голуб Светог духа, појављује се у уметности православне и католичке цркве крајем средњег века. Према традиционалној иконографској схеми, која је догматски потврђена стиховима 109. псалма, Бог Син је смештен десно од Оца, док је Бог Отац насликан као старац. Голуб Светог духа приказан је у средини, између два прва лица Свете Тројице.⁷⁰ На представе Бога Оца и Бога Сина, који су сликани постављени један поред другог, великог утицаја је имало повезивање Христових страдања са Светом Тројицом. Христос се често, као и на темплу Саборне цркве, јавља као искупитељ са крстом у рукама. У барокној уметности величање Свете Тројице значило је величање Христа као искупитеља.⁷¹

Иконостас катедралне цркве у Сремским Карловцима је осим новог програма са редукованим бројем икона, великих квадратних формата, донео изванредну дрворезбарију и у орнаменталној декорацији каснобарокни еклектицизам. Дрворезбари се нису потписали, до њихових имена се дошло преко рачуна и признаница на основу којих је исплаћивана погођена свота новца предвиђена уговором – то су Арсеније и Аксентије Марковић.⁷² Појавом њиховог оца Марка Гавриловића и њих престаје анонимност дуборезаца чија су дела неоспорно исте вредности као и сликарска.⁷³ „Знање искусног мајстора и развијена дрворезбарска радионица, какву су у то време имали Арсеније и Аксентије“, било је од пресудног значаја и утицаја на формирање и коначни изглед ентеријера Саборне цркве.⁷⁴

Олтарска преграда је својим димензијама, дрворезбаријом и монументалним иконама одговарала идеји митрополитове репрезентације која се огледала у свим јавним манифестацијама црквеног поглавара, његовог настојања да се с једне стране истакне

Aristotelismo e Barocco, Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici Venezia 1954, a cura di E. Castelli, Roma 1955, 128–133. Ова функција сликарства одредила је и тематски репертоар у коме се уочавала ограниченост условљена наменом коју је уметност добила у оквиру званичног верског програма. „Ликовно дело је пре свега било *utilitas pictura* које је на једноставан и довољно јасан начин могло свим члановима верске заједнице да искаже основне ставове догматско-доктринарних и морализаторско дидактичних учења.“

⁷⁰ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 301–302.

⁷¹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 223–224; H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Verlag Werner Dausien, Hanau, 78–86.

⁷² Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, Нови Сад 2007, 207, 212.

⁷³ М. Лесек, *Резбарија иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VI–VII, Нови Сад 1976, 291–296.

⁷⁴ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, 212.

идеја верско-политичког интегритета и континуитета српског народа у Подунављу, а с друге потврди слика о „политичкој величајности“ православне јерархије, да се у једном апсолутистичком друштву, како је било устројено у Хабзбуршкој монархији, потврди самосталност цркве и ауторитет митрополита као врховног поглавара. Сценско-театарски барокни апарат стављен је у службу величања верско-политичких пропагандних програма.

Мојсеј Путник као карловачки митрополит у свим формулацијама ефемерног спектакла своје дворске политике доследно је прихватао политику *magnificenze*.⁷⁵ Њен одраз биле су и његово постављање за митрополита, као и уређивање ентеријера катедралне цркве које су следиле исте конвенције добро познате и прихваћене у европским оквирима. Често боравећи у Бечу и као бачки епископ, а посебно када је дошао на чело Карловачке митрополије, Мојсеј Путник је имао прилике да се упозна са актуелном уметничком праксом у средишту Монархије која се под утицајем просветитељских идеја уобличавала и доживљавала сложена превирања што је довело до све отворенијих потискивања барокних схватања. Услед таквих услова морале су се и рационалистичке идеје, ради националног и политичког живота српског народа, саображавати конкретним потребама и могућностима примене. У том контексту треба сагледати и идеје и одлуке овог изузетно образованог високог црквеног архијереја приликом израде унутрашњег простора катедралног храма Митрополије.

Уметничко дело нема само естетско значење, већ се по правилу одликује посебним погледом на свет, пожељним вредностима, идеолошким дискурсом, који је на више или мање посредан начин изражен друштвено интегративном функцијом и може бити на нарочити начин, у већој или мањој мери, политички релевантно.

Miroslava Kostić

ICONOSTASIS OF THE SYNOD CHURCH IN SREMSKI KARLOVCI

Summary

Archbishop Pavle Nenadović played a crucial role in the decision to start building a cathedral, the Synod Church of St. Nikola, in the centre of the diocese, Sremski Karlovci. This experienced and skillful archbishop surely grasped the complexity of the situation. The specific position of the Serbian people in the Habsburg Monarchy, lack of their own state, army and political goals that could be accomplished independently, reduction of life and national defence to cultural means, church and education, led to the understanding of the importance of their own cultural history. The pieces created under the auspices of the metropolitan were public in character and their meaning was equated with the official religious and political stand of the church. Ideological messages were considered in the context of the political reality of the time.

The construction of the cathedral of St. Nikola in Sremski Karlovci, as the cathedral of the diocese, was tendentious and equally pragmatic, conditioned by usefulness. The foundations were dedicated on 7 May 1758 and the construction of the grand structure was finished in 1764. The building “represents the

⁷⁵ О утицајима политике величајности на српску уметност XVIII столећа, вид.: М. Тимотијевић, *Прилози проучавању ефемерног спектакла*, у: *Манастир Шицајовац*, Зборник радова, Београд 1989, 341–366. За шире идејне основе, вид.: R. Strong, *Art and Power, Renaissance, Festivals 1450–1650*, Woodbridge, Suffolk 1986, 3–62.

complete triumph of baroque architecture among Serbs” in the region of the former Karlovci diocese, with two belfries and a dome. Its construction employed both domestic and foreign craftsmen, from supervisors to German craftsmen who made intricate tin ornaments, and was financially supported by church dignitaries, the people, the monasteries in Fruška Gora and the metropolitan himself.

The most famous painters and woodcarvers of the time participated in the construction of the interior of the cathedral, whereby the ideas originated from metropolitan Nenadović and Mojsej Putnik. The compositional whole was supposed to be an example of other churches of the Karlovci diocese so they relies on the advice from high intellectual and artistic circles.

To do the painting on the iconostasis, which in its artistic qualities is one of the best achievements of the second half of the 18th century in the territory of Vojvodina, supported by the Synod metropolitan Mojsej Putnik chose Teodor Kračun and Jakov Orfelin, “The Imperial and Royal Vienna Academy painters”, who signed the contract on 11 May 1780.

The altar compartment, with the central icon of the Descent of the Holy Spirit, is a unique example in the Serbian visual arts culture, as research so far has suggested. Its dimension, woodcarving and monumental icons corresponded to the ideas of the metropolitan’s residence which had been noticed in all public events of the church dignitary. These were, on the one hand, his attempts to emphasize the idea of the religious and political integrity and the continuity of the Serbian people in the Danube region, and on the other, to confirm the image of the “political grandeur” of the Orthodox authority in an absolutistic society such as the Habsburg Monarchy, to confirm the independence of the church and the authority of the metropolitan as the supreme ruler. The stage theatrical baroque machinery was put in service of religious and political propaganda.

ИГОР БОРОЗАН

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

Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века

САЖЕТАК: Слике Хабзбурговаца у домену визуелне културе српског етничког корпуса у угарском делу Аустријског царства током прве половине XIX века пример су пласирања званичних царских слика у оквиру дискурса политичке пожељности. Етничка група у многонационалном царству исказивала је своју лојалност и конзумацијом слика Хабзбурговаца. Лојалност цару и владајућем дому била је изједначена са оданошћу држави, као предуслов подструктуралног испољавања српске етничности и конфесионалне припадности православној вери. Политичка коректност, емоционална зависност појединаца, стратегија преживљавања коју је спроводила висока црквена и световна елита, узуси су који су одредили концепт и технику пласирања царских слика, у оквиру дозвољеног сликовног пропагандног система Хабзбуршког царства. Царска цензура и аутоцензура самих уметника креатора царских слика детерминисале су изглед и функцију царских слика, које су се кретале у сфери препоручене пожељности. У ту сврху се различити медији, попут ликовног, графичког или пак новинског, као новог и масовног медија, ангажују са циљем популарисања и визуелног потврђивања лојалности српске заједнице владајућем дому Хабзбурговаца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Хабзбурговци, слика, политичка иконографија, репрезентација.

ОСНОВИ ХАБЗБУРШКОГ СЛИКОВНОГ ПРОГРАМА И СЛИКЕ ХАБЗБУРГОВАЦА МЕЂУ СРБИМА У XVIII ВЕКУ*

*Тема иконика је сазнавање значења њреко слике
које се ничим другим не може замениити.¹*

Макс Имдал, проширујући тростепени модулирани иконографски поступак у проучавању слика (интерпретација – иконографска анализа – симболичка вредност)², додаје:

постоји једно иконско значење слика чији садржај је начин посматрања као размисљање о ономе што се може замислити као слика, као и о ономе што је само могуће као

* Текст је настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке Републике Србије. Назив пројекта је „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба“, под бројем 177001.

¹ Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien 2005, 97.

² Исто, 96.

слика. Овај иконски начин посматрања који се односи на оно што се може замислити као слика, може се назвати иконик.³

Пропуштена кроз такву матрицу слика постаје хеуристични носилац сазнања по себи. Отуда спознајна парализа изазвана јасноћом претпостављене наративне матрице иконографског метода бива превазиђена и слика се отвара као знак који се разуме *по себи*. Крутост и схематичност иконографског метода са унапред постављеним типским обрасцима се ублажава новим дискурзивним методом помоћу којег се иконографски метод надопуњује и препознаје као политичка иконографија.⁴ Критика сазнања постаје домен доступан путем сагледавања слика, што се савршено уочава на примеру слика суверена из династије Хабзбурговаца.

Посматрање слике као текста, води нас ка семиотичко-комуникацијском систему у ком се слике Хабзбурговаца дефинишу као једносмерни вид комуникације, *одоздо* усмерене (носиоци у процесу конституисања и емитовања јавне комуникације) на адресанта који учествује у комуникацијском процесу.⁵

Слике могу бити и историјски извори првог реда, документарни двојници историјске прошлости. По Терезији Хаунфелс, оне су:

историјско-функционално гледано, колективно створени визуелни стереотипи који конкретизују друштвено запажање, који фиксирају социјално знање, диспозиције, афекте и сећања и у културном памћењу их чувају често и упечатљивије и ефикасније него што могу писани текстови.⁶

Међутим, ауторка даље наставља тезу да слике нису искључиво крути историјски двојници, оне су и носиоци сазнања, конститутивни сатворци реалности, те тако у процесу између слике као историјског извора и слике као хеуристичне делатне стварности ствара конструкт о акционом делању слике Хабзбурговаца.

Да се испред позадине извуку и осветле појаве, феномени, у огледалу револуције медија, тако да фактичке историјске промене не избију у први план, и тако поставити у средиште пажње питање на који начин стари и нови медији писане и сликовне културе реагују на политичке и државне промене, и како су оне на те промене утицали...⁷

Слично виђење слике Хабзбурговаца излаже и Вернер Телеско.⁸ Он вредност слика Хабзбурговаца проналази у простору између слике као документарне аутентичности и слике као сазнајне категорије која није пука рефлексја историјске нужности, већ визуелни симбол са снагом делања и произвођења историје. Тако слика не егзистира искључу-

³ Пренесено, у: Исто, 95.

⁴ M. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hrsg. von Foorshunsstelle Politische Ikonographie, Hamburg 2001.

⁵ О комуникацијском деловању слика Хабзбурговаца: T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 84. и даље.

⁶ Исто, 81.

⁷ Исто, 103.

⁸ W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar 2006, 20–22.

чиво као евентуални последични симбол који инверзно делује на историју као свог узрочника, већ слика постаје њен сакреатор. Чини се да је такав приступ најадекватнији у савременом виђењу политичке иконографије Хабзбурговаца, и њега заступа Терезија Хаунфелс:

Од свих претпостављених метода политичка иконографија је најближа полазној тачки тачног формулисања истраживања. Како хабзбуршки владари визуелно изражавају своје право на моћ, како се приказују преко портрета и како се мења форма инсценирања у историји династије са многобројним променама, од Светог римског царства до краја Двојне монархије.⁹

Управо тако се и сагледава слика Хабзбурговаца кроз време – као симболична и реторична представа моћи. Слика Хабзбурговаца је перформативни симбол који медијски делује на идентитет Хабзбуршког царства током његовог постојања и у том светлу је примарни извор правилног дефинисања династије и државе коју су они вековима у највећој мери самодефинисали.

У самом фокусу династичке слике дома Хабзбурговаца налазила се унификациона представа цара. Мењајући се упоредо са структуралним и нормативним трансформацијама државе, и њеним идентитетским обрасцем, трансформишући се кроз векове, мењајући изражајне форме, суштина владарске слике дома хабзбуршког није се мењала, слика је била и остала репрезент самог владара.¹⁰ Лични портрет, имаго, хабзбуршког владара био је он сам. Слика је постала репрезент, слика самог владара.

Почев од канонских ренесансних представа хабзбуршких владара у ренесанси, преко барокних величајних владарских представа па до последњих идентитетских представа цара Франца Јозефа I на почетку XX века,¹¹ слика владара је била супстанцијални репрезент самог владара, и као таква носилац свих значења које владар носи у свом лику. Тако је слика владара била носилац његових подструктура (културних, политичких,...) кроз векове, заснована на: „концепту репрезентовања који се темељио на тесној вези личности, тела и дужности“.¹²

Управо та дуплираност заснована на идентитетској природи самог владара и слике као његове дуплиране личности видљива је у готово амблематској представи *Цара Леополда I као пример мудрости и врлине*¹³ (сл. 1). Мајестична представа цара визуелни је манифест барокне величајности, али и владарске репрезентације у доба барока.¹⁴ Енергетски зраци који извиру из готово божанске природе самог цара суштински се преносе у вештачку слику самог цара и тако је реанимирају конституишући личносну

⁹ T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 104.

¹⁰ L. Marin, *The Portraits of the King*, Macmillan Press 1988.

¹¹ О историјату слике Хабзбурговаца: T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 153–306.

¹² T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 36.

¹³ Слика је репродукована под бр. 8, у: M. Golubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000.

¹⁴ О различитим уметничким медијима којима се изражавала владарска репрезентација цара Леополда I, у: F. Poleross, 'Pro Decore Majestatis'. Zur Repräsentation Kaiser Leopold I. in *Architektur Bildener und Angewandter Kunst*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Museums Wien 4/5 (Mainz 2002/2003), 191–295.



Сл. 1. Непознати аутор, *Цар Леополд I као пример врлине и мудрости*, 1692.

природу саме слике, која сада постаје мистични приказ самог цара и његов идентитетски икониични тип.

Слика као супститут, или пак као оте-лотворени цар у визуелној пропаганди Хабзбурговаца, имала је своју истакнуту функционалност на графици непознатог мајстора штампаној у Холандији 1742 (сл. 2). Налазећи се у тешкој и несигурној политичкој ситуацији, царица Марија Терезија је трупамa на бојном пољу упутила писмо у ком, поред осталог, пише: „Пред твојим очима имаш једну младу краљицу коју је цео свет оставио на цедилу. Погледај твојој грофици у очи...”¹⁵

Уз писмо је послала и свој портрет, који је требало да њен војни командант као преносник прикаже војницима. Управо тај кулминациони моменат и видимо на графици, тренутак када царичин официр износи њен портрет пред војнике. Такав портрет сублимира пропратни текст и уздиже га на виши ниво емоционалног и визуелног доживљаја. Тада војници заиста пред очима немају само вештачку слику, већ: „пред твојим очима имаш једну младу краљицу“. Резултат је јасан, слика као оте-лотворена царица изазвала је бурну реакцију, на име, војници су плакали, витлали мачевима, љубили слику, која је тако, као носилац значења, добила ехо у емпатич-

ном одговору адресаната, потврђујући моћ слике владара у датом времену.

Моћ владарске слике у хабзбуршком пропагандном програму била је детерминисана ограниченом конзумацијом слике од стране реципијента и као таква била је део општег система у ком су апсолутистичке монархије у Европи успоставиле своју политичку комуникацију с новом политичком силом – јавном сфером. Елитна барокна уметност морала се прилагођавати и демократизовати, у складу са захтевима растуће снаге грађанства. Јавна сфера као структурални феномен¹⁶ произвела је у раном модерном добу повећани број учесника у комуникацији између владара и јавности у монархистичком систему.¹⁷

¹⁵ M. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, 7.

¹⁶ О конституисању и функционисању јавне сфере: J. Habermas, *O javnom mnjenju*, Beograd 1969.

¹⁷ S. Küster, *Vier Monarchien-Vier Öffentlichkeiten. Kommunikation um die Schlacht bei Dettingen*, Münster 2004, посебно 22–38.



Сл. 2. Непознати аутор, *Зајоведник ђоказује ђрујама ђорђређ царице Марије Терезије*, бакрорез, 1742.

Јавност је постала конститутивни носилац и креатор владарског имица, од кога је умногоме зависила легитимизација сувереновог лика.¹⁸ Просветитељски дискурс се тако поклопио са захтевима времена и масовнијом потребом медија као што је графика. Отуда се владарски лик преко нових медија презентовао реципијентима у свим јавним установама (школама, касарнама...)¹⁹ Потреба за унификацијом и централизацијом царства се, између осталог, манифестовала и визуелизацијом цара Јосифа II у оквиру захтеваног јединства државе. Династички патриотизам који се манифестовао лојалношћу дому Хабзбурговаца, као интеграционом гаранту државног јединства етнички и верски дивергентне државе, постао је пропагандни дискурс хијератичног јединства државе и поданика у доба ауторитативног просветитељства оличеног у јединственој фигури цара, и као такав је имао своју визуелну препознатљивост.²⁰

Постављене *одозго* од елитних кругова власти па и самог цара, подвргнуте строго контролисаном механизму цензуре, слике Хабзбурговаца су вековима биле део страте-

¹⁸ A. Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, посебно 24–28, 63–68.

¹⁹ W. Telesko, *Der Mensch steckt im König, der König steckt im Menschen. Herrschaftrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein. In der Habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand*, Aufgeklärt Bürgerlich Porträits von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, Wien 2006.

²⁰ В. Симић, *За љубав ођађбине. Пађриође и ђађриођизам у срђској кулђури XVIII века и Хабзбурђској монархији*, Нови Сад 2012.

гијског деловања.²¹ Најчешће поручиване од наручиоца, детерминисале су уметника у складу са тежњом да се представи идеална слика цара. Истовремено се комуникацијска акција деловања инверзно *одбијала* од адресаната. Жеље, очекивања и наде пријемника слике били су преточени и фиксирани у самој слици. У тој интерактивној комуникацијској представи стварао се референтни сликовни систем у коме је слика цара била круцијални симбол у „политичком простору вредности и жеља“.²²

Такав сликовни систем затекли су Срби након Сеобе 1690. године. Доспевши на територију Хабзбуршког царства, сусрели су се с искодираном визуелном културом у којој је постојала слојевита субординација, која се врхунила у царевом лику. Детерминисани новим политичким окружењем, као и измењеним нормама понашања, Срби су прихватили један нови културни модел понашања, у коме су морали учинити себе политички *невидљивим*. Културна асимилација на нивоу јавног представљања омогућила им је у постојећем концепту стратегије преживљавања неговање својих наслеђених културних особености. Световни великодостојници инкорпорисани у политички систем Хабзбуршке монархије,²³ као и истакнути црквени прваци, креирали су политички и верски оквир српске заједнице у границама могућег током XVIII века и првој половини XIX века. Прожимање просветитељског дискурса са новим романтичарско-националним дефинисало је културни и политички живот Хабзбуршке империје на крају XVIII и првим деценијама XIX века. На парадигматском примеру карловачког митрополита Стефана Стратимировића, који је руководио Карловачком митрополијом од 1790. до 1836, уочава се постојање поменутог дуалитета,²⁴ који је подразумевао патриотску оданост цару,²⁵ али и верску и етничку припадност српској нацији у формирању.

У складу с таквим дискурсом, слике цара биле су кључни јавни аргумент у оквиру кога је нови политички систем на нивоу подобности локализовао нову српску етничку групу. Многобројни су примери инкорпорисања слике цара у оквиру сликовне културе чији су наручиоци и извршиоци Срби. Такав однос према царевом лику сликовно се манифестовао на иконостасима у српској православној цркви у Мокрину као и на иконостасу у унијатској цркви у Бечу.

Алузивном представом царице Марије Терезије из 1775, мимикрисане ликом Свете Варваре у олтару унијатске цркве у Бечу,²⁶ указује се на стари барокни концепт у ком су Хабзбурговци дефинисани као заштитници евхаристије.²⁷ Мистични пијетизам оли-

²¹ M. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, 9.

²² Исто, 10.

²³ Угарски племић и патриота, српски националиста, хабзбуршки поданик у зависности од историјских околности, Сава Текелија је пример инкорпорације етничког Србина у политички систем царства. Више о Сави Текелији кроз призму разоткривања његовог идентитета: В. Симић, *Сава Текелија – Патриота, просветиоци и добротвор на размеђи XVIII и XIX века*, у: *Сава Текелија – Велики српски добротвор*, ур. В. Симић, Нови Сад 2010, посебно 97.

²⁴ Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве*, књ. 2, Београд 1990, 144–149. Више о карловачком митрополиту Стефану Стратимировићу, у: Ђ. Слијепчевић, *Митрополиј карловачки Стефан Стратимировић као поглавар цркве, просветиоци и национални радник*, Београд 1936.

²⁵ На такав однос који је владао између цара и митрополита Стефана Стратимировића указује знатно касније и Јован Суботић, што нас наводи на закључак да је *створена* слика о митрополиту постала део колективне културе сећања: Ј. Суботић, *Автобиографија, Први део: Идила*, Нови Сад 2009, 71.

²⁶ Слика је репродукована, у: Д. Медаковић, *Срби у Бечу*, Нови Сад 1998, 234.

²⁷ M. Tanner, *The Last descendant of Aeneas. The Hapsburg and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press 1993, 207–222.

чен у девоцијалној представи коју је осликао Мојсеј Суботић очигледан је пример да је уметник српског порекла на адекватан начин исказао савременим ликовним језиком пијетизам спрам царице.

Следећи визуелни пример још израженије потврђује однос Срба према цару. Теодор Илић Чешљар²⁸ је 1782. осликавањем лика цара Јосифа II на иконостасној прегради мокринске цркве јасно указао на превласт царског (државног) принципа у односу на сакрализоване барокни концепт.²⁹ Пијетизам дома Хабзбурговаца дефинисан истицањем скрушености и побожности устукнуо је пред новим просветитељско-етичким рационализмом Јосифа II. Поштовање према царици Марији Терезији и поготово према цару Јосифу II као либералном владару део је ширег европског дискурса *јроџресивног* грађанства према овом владару, потврђеног и током XIX века.³⁰ Такав однос био је и део меморијског система Срба северно од Саве и Дунава. Владар који је поштован као доносилац *Едикџа о верској џолеранцији* (1781) постао је део обавезног планирања јавних простора. Тако су слике савремених суверена династије Хабзбурговаца красиле свечане просторије епископских дворова српских владика.³¹ Сећање материјализовано у виду визуелних артефаката с ликовима царице Марије Терезије и цара Јосифа II чувало се у приватним поседима угледнијих српских грађана северно од Саве и Дунава.³²

Наведени примери представљају увод у рецепцију слике владара из лозе Хабзбурговаца. Савремени теоретичари сликовног система Хабзбурговаца не упуштају се у исцрпнију анализу пријема владарске слике из *базе* (поданици),³³ већ се задржавају на пријему који се лоцира *одозџо* (елитни кругови) и сходно томе везује за јавну перцепцију владарских слика. Могућност истраживања шире рецепције (међу *јравим реципијентима*) слике Хабзбурговаца међу Србима чини се још тежим подухватом. На основу таквог полазног одредишта, функционисање слике биће тестирано на основу резултата постигнутих анализом пласирања и пријема слике у јавној комуникативној политичкој сфери делања слика. Репрезентативна јавност која креира и партиципира, биће предмет нашег истраживања.³⁴

СЛИКЕ ХАБЗБУРГОВАЦА У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XIX ВЕКА

Политички оквир ограничио је и временски одредио распон трајања *џуџоџ* XIX века. Период који почиње 1789. избијањем Француске револуције и који траје до 1917,

²⁸ Више о Теодору Илићу Чешљару у: М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар (1746–1793)*, Нови Сад 1989.

²⁹ М. Тимотијевић, *Умелности и џолијтика: Порџреј Јосифа II на иконосџасу Теодора Илића Чешљара*, Зборник Филозофског факултета у Београду, XVIII, Београд 1984, 296–309.

³⁰ О рецепцији цара Јосифа II у Аустрији током XIX века: W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, 105–140.

³¹ Слике цара Леополда и Јосифа II су током XIX века красиле свечане собе Митрополијског двора у Сремским Карловцима: А. С. Книћанин, *Пуџничка џисма о џколском расџусџу џод. 1882*, Београд 1882, 38.

³² В. Симић, *За љубав оџаџбине. Паџириоџе и џаџириоџизам у срџској кулџури XVIII века и Хабзбурџској монарџији*, 175–191.

³³ T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 79.

³⁴ J. Paulmann, *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Ersten Weltkrieg*, München 2000, посебно 47–54. О репрезентативној јавности унутар српског културног круга у XIX веку: И. Борозан, *Репрезентативна кулџура и џолијичка џроџаџанда: Сџоменик кнезу Милоџу у Неџоџину*, Београд 2006, 29–44.



Сл. 3. Јохан Георг Мансфелд, *Избављења Србија*, бакорезна илустрација из књиге *Песме о избављењу Србије* Доситеја Обрадовића, Беч 1789.

сфелда *Избављења Србија* из 1789 (сл. 3), на идентитетски начин визуелно презентује поглед Срба на хабзбуршког цара и инверзни поглед цара на Србе у оквиру свога царства.

Персонификација Србије симболише читав један етнички корпус, она није појединачни лик који комуницира са царем, већ је заступник читаве етничке групе. И управо ту политичку детерминисаност визуелизује слика пред нама. Пред царем који је одбијао појединачно клечање, одбијајући божанску идолатрију своје личности и власти, клечи симболички српски народ као општи субјекат у оквиру централизоване државе.

омеђен избијањем Руске револуције, дефинисан је бројним турбуленцијама.³⁵ Дефинисан успоном грађанства, формирањем нација и националних држава, деветнаести век је прожет бројним револуцијама чија је последица културна и политичка променљивост. Уметност је услед снажних друштвених турбуленција доживела велике структуралне промене, материјализоване путем нових визуелних медија. У пракси се живот „театрализовао и естетизовао, представљен кроз визуру великог броја нових медија“.³⁶

Општа слика периода утицала је и на судбину Хабзбуршког царства у првој половини XIX века.³⁷ Траума изазвана Француском револуцијом, убиство француског монарха, појава харизматичног Наполеона и као његова последица престанак постојања универзалног Светог римског царства и проглашење Аустријског царства 1804 (цар Светог римског царства Франц II постаје аустријски цар Франц I), рађање партикуларних национализма у оквиру царства и коначно велика револуција 1848, као скуп партикуларних социјалних и националних покрета.

Српски етнички корпус настањен у границама царства умногоме је делио општу судбину на крају XVIII и почетком XIX века. Просвећени цар Јосиф II је у великој мери променио слику Срба о Хабзбуршком царству. Графички лист Јохана Георга Мансфелда

³⁵ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien 2010.

³⁶ Исто, 2.

³⁷ О Хабзбуршкој династији током XIX века: А. Џ. П. Тејлор, *Хабзбуршка монархија*, Београд 2001.

Клецање појединца пред појединачним царем трансформише се у сличан однос субординисаног подаништва пред државом коју персонификује цар. Персонификација Србије је управо одговор српске јавности који смо спомињали. Жеља, лојалност, верност или пак мржња појединачних адресаната неће бити предмет наше анализе. Сlike цара и одговор на њих сагледаћемо као групни и јавни дискурс у оквиру кога су пласиране и препознаване слике хабзбуршких суверена.

Напетост између централне *царске историје* и етничких по царство разарајућих историја, заснованих на заједничком сећању и језику, означила је политички хабитус царства у XIX веку.³⁸ Масовна национална мобилизација вршена је са обе стране. Центрифугалне силе из Беча тежиле су да створе и конституишу имагинарну супранационалну државну творевину са царем као интегративним фактором, док су, с друге стране, локалне политичке осовине (Мађари, Срби,...) тежиле да масовну националну мобилизацију интегришу у нове националне државе или аутономне ентитете.

Ситуацију додатно компликује и низ етничких подструктура које су егзистирале у царству. Доћи до централне власти било је немогуће без посредника, који се обично манифестовао у виду доминантније националне заједнице. Конкретно су Срби у јужној Угарској током XIX века са Мађарима имали непрекидно напете односе. Хомогенизација мађарске нације и тежња за конституисањем државе обележиле су историјски наратив Мађара у XIX веку.³⁹ Пут до Беча водио је преко Пеште. У лику цара требало је наћи протектора, који би заштитио Србе као некада, у XVII и XVIII веку. Постати конституционални народ значило је изједначити се са Мађарима. Отуда је била нужна политичка борба са Мађарима, која је утицала на то да се политички центар српских тежњи у XIX веку у великој мери дислоцира из Беча у Пешту.⁴⁰

Изузетно сложена ситуација, натегнутост односа са Мађарима, очекивања, наде и неостварене жеље у односу на цара обележили су политички живот Срба у XIX веку под круном Хабзбурговаца. Континуирани ехо сећања на царске привилегије из XVIII века диктирао је и српске политичке тежње у XIX веку. Жеља за потврђивањем посебног положаја српског корпуса у Угарској произвела је посебан однос Срба спрема цара, као претпостављеног гаранта њихових права. Тежња да се српски народ препозна као историјски, а самим тим и као конституционални, обележила је политички живот Срба у првој половини XIX века. У троуглу цар–Мађари–Срби међусобни односи су се базирали на слабљењу другог.

У таквом светлу и започиње политичка борба Срба у XIX веку. Темишварски сабор одржан 1790. назначио је нову реалност.⁴¹ Извесне концесије које су Срби добили (оснивање Илирске дворске канцеларије 1791) последица су политичке комбинаторике. Двор у Бечу је зарад слабљења позиције Мађара начинио извесне уступке Србима. Исти пут су изабрали и Срби јер су након неуспелих преговора са Мађарима своју молбу

³⁸ W. Telesko, *Geschichtstraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, 21–22.

³⁹ *Историја Мађара*, ур. П. Рокаи и др., Београд 2002, посебно 380–529.

⁴⁰ С. Гавриловић, *О Србима Хабзбуршке монархије*, Београд 2010, посебно 314–334.

⁴¹ С. Гавриловић, *Срби у Хабзбуршкој монархији пред Угарски сабор 1790*, Историјски часопис, 5, Београд 1965, 17–34.



Сл. 4. Фридрих Амерлинг, *Цар Франц II у аустријском царском орнају*, 1832.



Сл. 5. Арсеније Теодоровић, *Аврам и Мелхиседек, бочне двери, иконостас Српске православне цркве у Пакрацу*, 1800.

упутили директно цару, прескачући тако мађарско посредништво. Наведени случај није изоловани пример, већ означитељ целокупног политичког односа на релацији Беч—Пешта—Срби током XIX века. Недовољне концесије оставиле су Србима горак укус, који се није мењао током века, већ се услед непрестаних српских разочарења само потврђивао.

Сликовна пропагандна машинерија која је глорификовала суверена и припаднике његовог дома заснивала се на јединственој стратегији уобличавања царског лика и његовог брижљивог дистрибуисања. Идентитетски обрасци са царевим ликом били су производ захтеваних и пружених стратегија. Одевање, став, лик, креирали су слику суверена, која је у својој сложености нудила дивергентне поруке. На исти начин су слике на којима је приказан цар биле и предмет пласирања и конзумирања српске етничке групе.

Управо се таквим на нивоу општости дефинишу и идентитетске слике цара Франца II/I.⁴² Цар који је дошао на власт након просветитељских реформи цара Јосифа II, и који је закорачио у век у ком је национализовање монарха било део заједничког конструкта цара и грађанства, својим идентитетским променама потврдио је да је слика владара последица социјалног конструкта носиоца друштвене заједнице. Цар је ступио на власт у времену када је *криза хероја*⁴³ била и даље актуелна, када је стари владарски церемонијал био гротескан и за грађанство и за саме владаре.⁴⁴ Франц II/I је свој лик прилагодио лику који је захтевало грађанство. Захтевану слику су активно уобличавали и сами уметници који су помоћу апаратуре која стоји на располагању сликовном медију актуелизовали царски лик. Било да је приказиван у грађанском цивилном оделу приликом неформалних посета, или за радним столом, или пак као владар коме је освештани орнат био тешко бремене, његово лице пуно бриге за свој народ је идентификациони маркер целокупне слике.

Тако је и на култној Амерлинговој представи Франца I из 1832 (сл. 4) у пуном орнату царско лице одраз његовог очинства, лице оца народа, оца који бди над својим поданицима; маска суверена попримила је људски лик. Конституционални владар био је мера оснаженог грађанства и узор за уподобљавање, као израз њихових тежњи и жеља. Владарев лик постао је емоционални фокус који је успостављао нарушену равнотежу између цара и поданика. Рестаурирано Аустријско царство је у лику цара ограниченог разумом и природним законима пронашло свој интеграциони модул за преживљавање. Слика с царевим ликом постала је прерушени вредносни образац за опстанак државе у новим историјским околностима. Губитак барокне помпе и величајности пратио је губитак тежње за универзалним Светим римским царством. Светост је сишла на земљу пронашаваши свој корпорални простор у медијском телу сада аустријског цара Франца II.

Дуализам и подвојеност морала (грађанин) и владара (политика) као последица критике монарха у доба просветитељства, у лику цара Франца II доживљава своје дуго трајање. Царев лик постаје унификациони симбол оба света, дефинисан максимом грађанског утопизма: „Човек није у краљу, краљ је у човеку, и какав је човек, такав је и краљ“.⁴⁵ Приватни свет грађанина постаје живот којим живи владар у свом јавном и перформативном животу. Личне вредности владара, као и сваког човека, постају мера његовог владарског дигнитета и мера његовог опстанка у оквиру замишљене заједнице.

Како је српска заједница у границама царства дочекала поменуте реформе и како је визуелно одреаговала на њих, и како јеместила лик цара Франца II/I у оквиру сликовног система? Најпре ћемо анализирати представу Аврама и Мелхиседека, коју је 1800. године осликао Арсеније Теодоровић за потребе Српске црквене општине у Пакрацу⁴⁶ (сл. 5).

⁴² W. Telesko, *Physiognomie im Zwielflicht. Friedrich von Amerling. Kaiser Franz I Österreich im Kaiserornat, Friedrich von Amerling (1803–1877)*, Hrgs. Von Sabine Grabner, Wien 2003, 41–56.

⁴³ W. Busch, *Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

⁴⁴ W. Telesko, *Physiognomie im Zwielflicht. Friedrich von Amerling. Kaiser Franz I Österreich im Kaiserornat, Friedrich von Amerling (1803–1877)*, 14.

⁴⁵ W. Telesko, *Der Mensch steckt im König, der König steckt im Menschen. Herrschaftrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein. In der Habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand*, Aufgeklärt Bürgerlich Porträits von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, 71.

⁴⁶ Више о Арсенију Теодоровићу: *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, ур. Л. Шелмић, О. Микић, Нови Сад 1978.

Представа Аврама и Мелхиседека, заступљена у доба српског барока, најчешће је сликана у олтарском простору у оквиру евхаристијског циклуса везаног за Аврамову жртву као визуелни знак свете тајне префигурације тела и крви Христове.⁴⁷ У оквиру пропагандног сликовног система Хабзбурговаца, тема Аврам и Мелхиседек била је једна од популарнијих представа којом се истицала не само улога Хабзбурговаца као заштитника најсветијег католичког сакраментa већ је служила и као директна алузија на христолику суштину најкатоличкијег монарха, хабзбуршког цара. Мистична старозаветна фигура свештеника и краља Мелхиседека тумачена је као префигурација самог Христа, и сходно томе њено истицање у оквиру католичког култа Хабзбурговаца⁴⁸ произвело је двоструки парагон, у оквиру кога се напослетку цар изједначава са Мелхиседеком и, каузално, са Христом. Хабзбуршки цар постаје и краљ и првосвештеник, и носилац оба суверенитета, световног и сакралног. Сходно томе, можемо закључити да је алузија на Франца II/I, у фигури Мелхиседека, доспела и на јужне двери пакрачког иконостаса.

Композиција настала на граници два века, у тренуцима активног просветитељског дискурса, условљена је још једним феноменом. Траума изазвана Француском револуцијом уздрмала је монархије широм Европе. Многобројне визуелне представе које су се могле видети и широм Европе шокантно су деловале, будући да су у фокусу имале деконструкцију тела Луја XV.⁴⁹ Монархистички системи, какав је био и хабзбуршки, на прекретници векова били су затечени још једном структуралном променом, сублимираном у харизматичној представи Наполеона.⁵⁰ Перципиран као антихрист политичког живота, баук Наполеона, атеизма и радикалног антимонархизма кружио је Европом. Вернер Телеско закључује да је „револуција нагризла мит, али га није срушила“, ⁵¹ већ се он поновно реинтерпретира као „префигурација образаца сећања на традицију“. ⁵² Управо у светлу таквог политичког феномена као и одговора на њега пружа нам се могућност сагледавања визуелних представа попут пакрачке представе Аврама и Мелхиседека. Дислоцирањем сцене из олтарског простора на јужне бочне двери свакако је омогућено да слика, као визуелни симбол, буде пријемчивија оку верника и тако испуни своју дидактичко-морализаторску поруку.⁵³ Стога се и ова пакрачка композиција може пропустити кроз визуру визуелног отпора наступајућим таласима политичке климе, као један визуелни пример који указује на шире тенденције. Слика са пакрачких двери је парадигматски пример сукоба или динамичког сусрета два света. Старе типске представе из домена сакрализоване хришћанске историје преношене предањем остале су обучене у старо рухо али с новом снагом употребне вредности. Тако је пакрачка представа постала визуелни маркер старог света у епохи надлазеће етаблираности историзоване секуларизације.⁵⁴

⁴⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 397–398.

⁴⁸ M. Tanner, *The Last descendant of Aeneas. The Hapsburg and the Mythic Image of the Emperor*, 218.

⁴⁹ W. Telesko, *Geschichtstraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, 143–144.

⁵⁰ W. Telesko, *Napoleon Bonaparte. Der „Moderne Held“ und die bildene Kunst 1799–1815*, Wien 1998.

⁵¹ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 31.

⁵² Исто.

⁵³ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 384–432.

⁵⁴ W. Telesko, *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*, Wien 2005, 178–180.

Различитим формама израза и еманципације с обзиром на политичку климу (Француска револуција и Наполеон) био је неопходан херој. Криза хероја као конструкт друге половине XVIII века више није била могућа. Будући да је XIX век епоха модерности човека,⁵⁵ било је нужно у лику цара Франца II/I изобразити актуелног хероја. Аустријски цар као формални опозит ултрамодерном, националном јунаку какав је био Наполеон, подразумевао је да иста херојска структура примењена на конституисању мита о Наполеону буде обучена у рухо прилагођено новим околностима и елити која је чинила Хабзбуршко царство. Историјско тело монархије обучено је у актуелно, модерно рухо. Противречности митског и савременог сјединиле су се у модерности аустријског хероја какав је био цар Франц II/I. Универзализам хабзбуршког цара отелотворен је у новом владару. Тако да је сада аустријски цар постао саобразан држави коју је представљао. Херој оличен у лику цара Франца био је тражени модел елите у Хабзбуршком царству. Еманциповани и моделовани владар саображен тренутку остао је основни модел понашања у друштву. Одело, помпа и величајност нису били оно што су савременици желели да владар представља. Његова трансформација морала је да одговара укусу грађанштине. Обучен најчешће у црне панталоне и белу кошуљу, цар је био носилац укуса грађанске класе. Сведеност, уздржаност и одмереност били су захтевани узуси у доба културе касног просветитељства и бидермајера и управо је такву социјално исконструисану слику представљао цар Франц II/I. Одело је било скројено по мери његовог идентитета и свести тренутка.

Особеност траженог културног модела као идентитетског обрасца, а у контексту Срба и слика цара Франца II/I, сагледаћемо управо на основу одевног дискурса, на примеру цара Франца II/I. Различитост културних модела као особеност одређеног погледа заснивала се и на стратегији погледа. Управо такву различитост погледа потврђује поглед Проте Матеје Ненадовића као представника србијанског дела српског етничког корпуса. Видевши уживо цара Франца приликом посете манастиру Фенеку, рећи ће:

Зар су у вас такви цареви. А камо му велики ћурак и велики каук на глави, ако не већи а оно бар као у нашег везира у Београду. Сад рече мој буљубаша Никола Арсенијевић из Враћевшнице: А нуте г. кнеже, Бог и душа, како су му ноге танке, не има ни чарапа у чизмама, но голе ноге а ми се уздамо у вас ојене, а он бос иде. Насмеја се Арса и каже: Тако носе сви крштени цареви, а не као ваши Турци...⁵⁶

Јасно је да је овде различитост погледа на царев лик и његову појавност последица другачијих културних модела у оквиру српског етничког корпуса у XIX веку.⁵⁷ Прота Матеја Ненадовић поглед ка цару пропушта кроз визуру свог идентитета заснованог на културном моделу који је довео до тога да он у цару или његовом еквиваленту султану, великашу, види раскошну величајност као последицу моћи. С друге стране као последица рационалистичке етике једноставност се сагледава као резултат личне уздржаности,

⁵⁵ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 31.

⁵⁶ Прота Матеја Ненадовић, *Мемоари*, прир. В. Дедијер, Београд 2005, 78–79.

⁵⁷ О плурализму културних модела у српском корпусу током XIX века: Н. Макуљевић, *Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 17–53.



Сл. 6. Цар Франц I, *Сербски лейхойис*, 1834
(Библиотека САНУ)

(сл. 6). Инскрипција која прати познати типски приказ цара Франца II за писаћим столом у потпуности је усаглашена са визуелном представом цара.

Код овог типског портрета који приказује цара који неуморно ради као први бирократа и слуга државе, препознаје се наслеђе старог просветитељског кода. Такође се, поред

у овом случају цара. Царево одело постаје визуелни агенс помоћу кога видимо различитост погледа супротстављених или укрштених култура. Очигледно да је стари образац идентификације владара помоћу одевног система⁵⁸ и даље био основа за визуру погледа из које се ишчитавао идентитет владара, док је нови просветитељски дискурс у личним врлинама и заслугама проналазио основе за моћ владара, која је и даље била на снази.

Такав просветитељски конструкт о моћи владара као персонификацији снаге државе препознали су и носиоци либералне мисли српске националне елите у Хабзбуршкој монархији. Тако Доситеј Обрадовић истиче пример цара као: „честољубљивог оца“,⁵⁹ док карловачки митрополит Стефан Стратимировић 1805. саветује србијанске устанике да поштују Карађорђа, будући да је „он глава, а они членови јединственог политичког тела“.⁶⁰ Основ оваквог схватања у том периоду налазио се у креирању једног политичког тела државе, која се у оквиру замишљене пирамидалне конструкције сажима у фигури цара.

Насловна слика *Сербског лейхойиса* из 1834, који је у Пешти издавао Теодор Павловић, потврда је тезе о Францу II/I као оцу народа. Потпис испод слике цара гласи: „Франц I, Император Аустрије, Краљ Угарске, Отац Отечества, Милостивши Покровитељ Народа Сербског“⁶¹

⁵⁸ P. Mansel, *Dressed to Rule. Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*, Yale University Press 2005.

⁵⁹ Д. Обрадовић, *Жабе, пањ и хидра*, Сабрана дела, књ. I, Београд 1961, 472.

⁶⁰ Н. Рајачић, *Доситејево писмо о уређењу и просвећењу Србије*, Летопис Матице српске, књ. 300, год. ХСVI, Нови Сад 1921, 24–25.

⁶¹ *Сербски лейхойис*, год. X, бр. 36, септембар 1834, Будим 1834.

позе којом се указује на будност владара, упућује порука о владару који ради за опште добро, и чији је извор достојанства у сопственом напору. Инскрипција која указује да је владар отац народа комплементарна је са типском представом цара и сажима се у ставу да је владар отац и конституционална глава државе, пример врлине и кључни орган у функционисању гломазног државног апарата који је састављен од појединачних субјеката, препознатих у виду конститутивних органа државног тела.

Врхунац представе по савременим виђењима овог иконографског типа, тумаченог на основу портрета цара за столом, који је 1833. насликао Фридрих Амерлинг, лежи у царевом лику. Замишљен лик царев појављује се као *trademark*, типски лик, замишљен, личносан, карактеран, али са примесама стандардизације, постаје карактерна маска, која у себи сједињује партикуларну личност цареву с идеалним, фиктивним портретом владарског достојанства, чији легитимитет почива на вољи народа.⁶² Очигледно да су и српски прваци препознали важност и иконичност овог типа царевог лика, када су га пренели на странице свога листа. Идеали епохе, стандардизовани и општеважећи, постали су и део идентитетског самовиђења српске елите у царству и такви идеали плаширани су у границама могућег политичког израза српског корпуса, овога пута у лику цара за писаћим столом. На крају виђења овог портрета важно је напоменути да је цар Франц II/I титулисан као цар аустријски али и цар угарски, чиме је јасно истакнуто већ поменуто окретање српске елите према Пешти као нужном политичком топосу у односу на који је српска етничка група дефинисала своје политичко постојање.

Срби у јужној Угарској нашли су се у деликатној ситуацији. Детерминисани својим географским одредиштем, живећи у доба експанзије Мађара, посредно учествујући у процесу хомогенизације српског етничког корпуса који се одвијао у Србији, нашли су се територијално и политички ограничени Пештом и Бечом.

У таквом свету слика цара била је питање социјалног престижа, политичке реалности и извориште достојанства. Медаљон с ликом цара Франца II/I на прсима проте Михаила Пејића, каквим га је насликао Арсеније Теодоровић,⁶³ сведочи о старом обрасту легитимисања личности путем царске слике као симбола присуства цара у оквиру парагона портрета као места сећања. На истоветан начин приказан је сенатор и племић Аврам Мразовић, кога је 1820. портретисао Арсеније Теодоровић⁶⁴ (сл. 7). Тако феномен династичког патриотизма и током XIX века опстаје у елитним круговима српског етничког корпуса, визуелизован путем медаља и ордења Хабзбурговаца⁶⁵ који су маркирали и посвећивали достојног носиоца.⁶⁶

Наследник престола, цар Фердинанд V, визуелизује се у оквиру сличног сликовног система. Цар који је био готово малоуман, и који се ретко појављивао у јавности, био је

⁶² W. Telesko, *Physiognomie im Zwielficht. Friedrich von Amerling. Kaiser Franz I Österreich im Kaiserornat*, Friedrich von Amerling (1803–1877), 10–11.

⁶³ Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826), 49.

⁶⁴ Више о портрету: О. Микић, *Српско сликарство 18–20. века. Одабране студије*, 156–157.

⁶⁵ О медаљама Хабзбурговаца: Н. Winter, *Glanz des Hauses Habsburg. Die Habsburgische Medaille in Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Wien 2009.

⁶⁶ О значају ордења као визуелног маркера достојанства појединца на примеру митрополита Стефана Стратимировића. У том контексту наводимо речи Јована Суботића: „да је брилијантска звезда на прсима Стратимировићевим блистала се исто као најсјајнија звезда на ведром летњем, небу“, Ј. Суботић, *Автобиографија, Први део: Идила*, 71.



Сл. 7. Арсеније Теодоровић, *Аврам Мразовић*, 1820 (Градски музеј у Сомбору)



Сл. 8. Јован Поповић, *Цар Фердинанд V*, 1848 (Народни музеј у Београду)



Сл. 9. Леополд Купелвизер, *Цар Фердинанд V*, 1847.



Сл. 10. Пресјолонаследник Фердинанд V, краљ Угарски, *Сербски летопис*, 1834 (Библиотека САНУ)

марионета, глумац у царској одори, чију су перформативну појавност изрежирали представници елите.⁶⁷ Његова реална документарна представа није приказивана, или је то ретко чињено. Спојене очи, чудан облик главе, били су на јавним представама у великој мери прикривени. Један од ретких примера видљиве девијације царева главе може се уочити и на портрету који је осликао Јован Поповић 1848⁶⁸ (сл. 8), будући да лик портретисаног сугерише реални физиогномски приказ цара. Проширена лобања као одраз његове менталне ограничености овде се бескомпромисно представља, дајући огољен, реалистичан приказ цара, што се ипак *ублажава* церемонијалношћу његове свечане, репрезентативне одеће. Без обзира да ли је то ублажавање било плод цензуре или аутоцензуре сликара, контролисану и нормирану слику владара у етар је слала елита. Улепшана страна царевог лика пласирана је са циљем да се одржи династички континуитет, као и да се одржи мит о монарху као унификационој особи.

Одећа је била маркациони знак, који је слао поруку о династичком легалитету цара Фердинанда V. Приказиван у цивилном оделу, војничкој одежди или у пуном орнату с Орденом златног руна, цар је био исконструисана слика која је одржавала династички наратив. Тако је слика цара у пуном орнату с Орденом златног руна постала канонска представа цара. Цар је тако приказан и на позној представи коју је 1847. насликао Леополд Купелвизер⁶⁹ (сл. 9). Снага наслеђеног портретског обрасца очигледно је детерминисала царев сликовни лик (тип) током његове владавине.

Такву слику о цару преузела је и српска елита у Аустријском царству. У пуном орнату је представљено царево идеализовано попрсје у *Сербском лејџојису* за 1834⁷⁰ (сл. 10). Иконичне слике царева биле су преузимање, што потврђује представа цара Франца II/I за писаћим столом и сада представа цара Фердинанда V у пуном орнату. Општост слика се, као и у претходном случају, додатно контекстуализује. Потпис испод царева слике гласи: *Фердинанд V, Млади Краљ Угарске, Наследник Царства Аустријског*. Поменути контекстуализација овде се јасно ишчитава помоћу натписа као политичке поруке. Истицањем у први план титуле Фердинанда као краља Угарске, наглашава се да цар још није ступио на престо, те да је још увек престолонаследник и крунидбени титулар Угарске, указује се на Пешту као нову гравитациону одредницу српске политичке реалности. Иконична слика се на тај начин контекстуализује вербализујући етничке односе у Хабзбуршкој монархији. Нит се наставила и са следећом сликом цара Фердинанда V. *Сербски народни лисџ* за 1837. доноси слику цара Фердинанда V⁷¹ (сл. 11).

⁶⁷ Више о портретима цара Фердинанда V: T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 286–291.

⁶⁸ Портрет је израђен по копији непознатог мајстора и налази се у Народном музеју у Београду, инв. бр. 300: Н. Кусовац, *Јован Појовић, Сликара*, Опово 1975, 171. Да је спољашњост била тесно везана са унутрашњошћу и да су такву врсту физиогномије засноване на медицинском речнику познавали и српски сликари, јасно је из навода Новака Радонића: „Спољашње форме човечијег тела нису случајно, него у најтешњој вези са унутрашњом физиогномијом у свези стоје. Много мозга причињава, да имамо велику главу, а ако је глава дебела, то је знак, да смо глушави и да споро и тешко мислимо“, Н. Радонић, *Молска мудровања*, књига прва, Нови Сад 1878, 217.

⁶⁹ О портрету у: Исто, 290–291, табла XXIX. Више о Купелвизеру: R. Feuchtmüller, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der Österreichischen Spätromantik*, Wien 1970.

⁷⁰ *Сербски лејџојис*, год. X, бр. 37, Будим 1834.

⁷¹ *Сербски народни лисџ*, год. II, бр. 15, Будим, 11. април 1837.



Сл. 11. Цар Фердинанд V, Сербски народни лист, 1837 (Библиотека САНУ)

Овога пута без додатног титулисања у наслову, цар се идентификује на основу одежде. Мађарско одело маркира цара као првенствено мађарског краља, који је 1830. и крунисан мађарском круном. Изражен национални набој мађарске популације огледао се током XIX века и у креирању и у реинтерпретацији идеалне мађарске ношње. Стога и сам цар постаје заточеник мађарског одела и помоћу њега се идентификује.

Слика цара Фердинанда V имала је примену и у јавним свечаностима међу Србима у јужној Угарској. Јавне церемоније, ефемерни спектакли, артифициране свечаности имали су своју примену у оквиру Карловачке митрополије током XVIII века.⁷² Наслеђе такве културе видљиво је и током XIX века. Свечаности попут прослављања Светог Стефана представљају догађаје у којима је локална српска заједница славила свеца са израженом етничком конотацијом. Истовремено, мимикрисано слављење свеца који је нужно национализован било је могуће уколико је испоштован и матични државни оквир, који се састојао у величању ца-

ревог лика. Хабзбуршка монархија допуштала је локалне историје и њихово јавно прослављање под условом чврсте повезаности са општом централном историјом. Паралелно егзистирање појединачне и централне историје условило је коегзистенцију два света, две реалности које су постојале у оквиру јединственог наратива.

Прослављање Светог Стефана 1838. године у Сремским Карловцима пример је јединственог перформанса у оквиру кога су постојале две подструктуре. Догађај инсталације митрополита карловачког Стефана Стојковића у Народни српски сабор одржала се на дан његовог имењака Светог Стефана, у присуству царског комесара као директног царевог изасланика.⁷³ Дочекан у Саборној цркви у Сремским Карловцима, царски комесар је доведен пред балдахин у цркви где је инсталирана слика цара Фердинанда V. Моменат када царски гласник долази прво баш пред царску слику печати цео догађај. Легитимизација целог догађаја дешава се баш пред царском сликом, као симболом државног јединства. Теорија репрезентације овде се јасно уочава. Слика цара постаје његов

⁷² J. Тодоровић, *Енциклопедија у сенци. Майирање моћи и државни спектакл у Карловачкој митрополији*, Нови Сад 2010.

⁷³ О прослави: *Весѣи из Карловаца сремски*, Сербски народни лист, год. III, бр. 2, 7. јануар 1838, 11–14.

категоријални супститут. Он тако постаје *очевидцац* инсталације митрополита, као званичног јавног перформативног акта. Цар путем *слике* постаје сведок овог догађаја као и било ког другог у било ком крају царства где се налази његова слика. Даље нијансе одржавања догађаја добијају легитимитет након верификовања пред царском сликом. Уколико погледамо изложено виђење цара Фердинанда V као натперсоналног цара чија је слика пласирана као општи иконични знак државе у свом тоталитету, јасно је да и у овом случају правни и симболички легитимитет перформирања српске заједнице у јужној Угарској бива легитимисан од самог цара реално присутног у портрету. На исти начин требало је да и локална заједница перципира слику цара истакнуту на једној приватној згради у Сремским Карловцима током наставка прославе митрополитове инсталације.⁷⁴ Идеолошку допуну слици цара пружио је и сам митрополит Стефан Стојковић, који је изговорио здравицу у којој између осталог означава цара као: *оца отечесѣва*.⁷⁵ Дакле, стара матрица континуирано се реинтерпретира мењајући форму, али остајући у суштини иста. Отац државе је јединствени старатељ а сви остали су лојални поданици који имају право на своју етничност, али не и на своју националност у државотворном смислу. Субјекти су лојални поданици и они то остају. У оквиру дозвољеног политичког система могли су се истицати етнички прваци. Тако се допушта званична глорификација митрополита Стефана Стојковића током перформанса у Сремским Карловцима, изражена бројним испеваним стиховима.⁷⁶

Срби су, као и остали народи царства, учествовали у меморисању царског лика у периоду до револуције. Сећање на цара Фердинанда V, као и на Франца II/I, заузело је своје место у оквиру општег процеса меморисања цара на територији Хабзбуршког царства. Цара Фердинанда V овековечила је Катарина Ивановић (1845–46).⁷⁷ Портрет цара као меморијског симбола налазио се и у свечаном салону манастира Крушедола 1843.⁷⁸

* * *

Понуђена царска слика била је производ конзумације међу српским реципијентима током прве половине XIX века. Пласирана као део стратегијског преживљавања, вођена интенцијама српске световне и црквене елите као носиоцима јавног комуникацијског процеса, слика цара била је део сликовне културе Срба у јужној Угарској током века. Будући део наслеђеног идејног, емоционалног и меморијског система конституисаног након Сеобе 1690, слика Хабзбурговаца међу Србима имала је историјску легитимацију која се актуелизовала збивањима током прве половине XIX века. Конзумација царског лика међу Србима имала је континуитет у другој половини XIX века. У новим околностима, али на старом идејном и сликовном темељу, слика цара је наставила да живи међу Србима у другој половини XIX века.

⁷⁴ *Србски народни лист*, год. III, бр. 1, Будим, јануар 1838, 7.

⁷⁵ *Весѣи из Карловаца сремски*, Сербски народни лист, год. III, бр. 2, Будим, 7. јануар 1838, 13.

⁷⁶ *Србски народни лист*, год. III, бр. 1, Будим, јануар 1838, 8.

⁷⁷ Слика цара је репродукована, у: М. Тимотијевић, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, Beograd 2004, табла бр. V.

⁷⁸ М. Тимотијевић, *Манасѣир Крушедол*, књ. II, Београд 2008, 134.

Igor Borozan

BORDERLINES OF LOYALTY: SERBS AND THE IMAGES OF THE HABSBURGS
IN THE FIRST HALF OF THE 19th CENTURY

Summary

The images of the Habsburgs in the domain of the visual culture of the Serbian ethnic corpus in the Hungarian part of the Austrian Empire during the first half of the 19th century are an example of placing official imperial images in the framework of the discourse of political desirability. An ethnic group in a multinational empire expressed its loyalty through the consummation of the images of the Habsburgs. The loyalty to the Emperor and the ruling family was equated with the loyalty to the state, as a precondition of the substructural expression of the Serbian ethnicity and Orthodox confession. Political correctness, emotional dependence of an individual, the strategy of survival conducted by the high church and civic elite are the procedures that determined the concept and technique of publicizing the imperial images within the allowed visual propaganda system of the Habsburg Empire. The imperial censorship and selfcensorship of the very artists who made royal images determined the appearance and function of royal images, which were in the sphere of the recommended desirability. To that end a variety of media such as visual, graphic, journalistic, as well as the new mass media, were employed with the aim to popularize and visually confirm the loyalty of the Serbian community in the ruling house of the Habsburgs.

ВЕЛИМИР Љ. ЋЕРИМОВИЋ

Универзитет „Унион – Никола Тесла“ Београд, Факултет за градитељски менаџмент

– Департман архитектура и урбанизам

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Православна црквена порта Храма Светог великомученика Димитрија у Даљу

Историјско-просторна материјализација

Поводом 20-годишњице устоличења епископа
ошчекопољског и барањског Лукијана (Владулова)
(1991–2011)

САЖЕТАК: Било је више миграција Срба на Балкану, а као екстремна упамћена је Велика сеоба Срба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем 1690.

Инвитурија као позивно писмо Бечког двора прихваћена је из нужде, али са више емоционалног набоја и конфузије него дипломатске мудрости, умећа и јуридикке трезвености. Тако је запостављен и последично дерогиран Statuta Walachorum из 1630. који се односио на Србе староседеоце. Тиме је њихов државно-правни статус погоршан, а у околностима општег метежа, уплашени, забринут и можда недовољно сналажљиви и организовани избраници сеобних Срба, добијене привилегије у Дипломи цара Леополда I од 21. VIII 1690. вероватно су доживљавали као успех, а можда и награду.

Ипак, активности око смештаја Митрополије од 1690. до 1706. нису биле ефикасне, највише због „милосрдних“ и екстремних одлука о додели и још бржем одузимању властелинстава у Сирачу (1695–1697) и Сечују (1697–1702). Зато је Митрополија у то време имала сеобни статус.

Тек након доделе коморског властелинства у Даљу 15. VII 1706. за кратко наступа прикривени оптимизам. Међутим, три месеца након тога патријарх Арсеније III Чарнојевић у Бечу волшебно нестаје са животне сцене, због чега је дошло до краћег застоја у вези са смештајем седишта Митрополије и на даљској локацији. Ипак, трансформисање затечених и скромних парохијских и властелинских структура у Даљу и њихово уздицање на високи митрополијски ниво, мењао се од архијереја до архијереја, све до распада Аустроугарске монархије 1918.

Овакво стање ствари одразило се на историјско-просторну материјализацију црквено-престолног изгледа и волумена митрополијско-патријаршијске порте у Даљу, што и јесте предмет овог рада. Међутим, остаје да се у оквиру другог рада презентује њена просторно-градитељска структура са акцентима на архетипске онто-духовне, духовно-световне и црквено-народне структуре.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Митрополијско-патријаршијска порта, АЕМ властелинство Даљ, престолни архијереји, Бечки двор, црквено-градитељске структуре.

УВОД

Православна црквена порта¹, а посебно развој и типологија њених облика и црквено-градитељских структура нису до данас привукли већу пажњу истраживача и зато је литература у тој области врло оскудна.

У вези с научним истраживањем и објашњењем православне црквене порте као специфичне, сложене, богонадахнуте, благодетне и свете црквено-градитељске целине засада нису познати подаци, осим скромних записа који спомињу или описују само неке црквено-градитељске делове јединице или целине православне црквене порте. Наговештај у том смислу, такође само фрагментарно, артикулише и Законоправило (Номоканон или Крмчија) Светог Саве² у којем је видљиво да су још почетком XIII века постојала нека правила о градњи и постављању грађевина у оквиру насеља. Данас у њему постоји само наслов „О грађењу цркава“, на основу чега се, и без недостајућег текста, може закључити да је Свети Сава желео указати на значај теофаничног и хијерофаничног *genius loci*, а вероватно и на важност обредно-религиозне и градитељске организације храма као Дома Господњег. Вероватно је његова идентификација храмовне светиње и иманентног јој светог волумена везана за његово познавање *Ајосѿолских усѿанова* као старог списка³, где се уређење храмовне светиње везује за хришћанску догму, иманентни и оплемењени простор светог култног или храмовног места, волумена и амбијента. Међутим, вероватно због бурних историјских догађаја, нарочито ратова и освајачких скрнављења светиња на просторима средњовековне Србије и око ње, тај текст светосавских правила „О грађењу цркава“ није сачуван⁴.

То само може бити један од разлога због чега данас егзистира и чак доминира поједностављено или световно схватање светог места, које и сами хришћани упражњавају и поједностављено га везују само за храмовну грађевину као једну и једино свету тачку без иманентног волумена и територијализације теофаничног и хијерофаничног *genius loci*. Тако се свети волумен порте назива и своди чак на световно двориште, чиме се најчешће несвесно потиरे његова претходно откривена светост као крстоносно или хришћански означена и оглашена новостворена вредност и територијализована структура.

¹ Велимир Љ. Ћеримовић, *Парадиџма ѿправославне црквене ѿорѿе као ѿдлоџа за црквено-ѿрадиѿељска ѿравила о ѿеном савременом ѿланирању и обликовању – II део*, Изградња, бр. 62 (8–9. август–септембар), Београд 2008, 336–337; Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена ѿорѿа у ѿрвоѿресѿолничкој Архиеѿискојѿи Миѿроѿолије карловачке – развој и ѿѿѿолоѿија облика*, Докторска дисертација, Факултет техничких наука Универзитета у Новом Саду, Нови Сад 2007, 505–511; Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена ѿорѿа – ѿрадиѿељска ѿрадиѿија и савременосѿ*, Архитектура, бр. 117, Београд–Подгорица 2007, 10–11.

² *Законоѿравило Свеѿѿоѿ Саве 38 ѿрана*, превела са српскословенског и уводну напомену написала Сања Ристић, Источник, бр. 11/12, Београд 1994, 159–166; *Законоѿравило Свеѿѿоѿ Саве, Традиѿија и савремено срѿско црквено ѿрадиѿељсѿво*, Научни скуп, Београд 1995, 10–11; Миодраг М. Петровић, *Свеѿѿи Сава као сасѿављач и ѿреводиѿац Законоѿравила – срѿскоѿ номоканона*, Историјски часопис, књ. LXIX, Београд 2002, 27–45; Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 15–16.

³ У *Ајосѿолским усѿановама* као старом хришћанском спису наређује се: „Прво да храм буде издужен, управљен према истоку, с обеју страна да има просторије према истоку, да је сличан лађи. У средини нека буде епископов трон, а са обе стране његове нека седи презвитеријство“, *Vivliothiki ellinon pateron ke singrafeon*, Атина 1955, Т. 52 (вид. разговор са епископом рашко-призренским Гојком Стојчевићем, *Гласник Срѿске ѿправославне цркве*, бр. 3, Београд 1986, 64–67).

⁴ Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 15–16.

Међутим, зна се: првобитно су света места везана за пострадање мученика за хришћанску веру, затим неки други хришћански знак, али и за природну мистику истакнутог и уздигнутог места које у себи од искона сажима све елементе теофаничног и хијерофаничног феномена. Значи, то је стари или нови теофанични и хијерофанични *genius loci* који је испуњен и обдарен утеловљеном светошћу као новоствореном вредности, и као такав је познат локалној и широј хришћанској заједници.

Осим тога, то је увек реперно и сигнификантно⁵, односно крстоносно и оградно издвојен, дефинисан, артикулисан и заштићен свети простор у односу на профани. Дакле, уважавање, поштовање, али и градитељско артикулисање, оплемењивање и оградно дефинисање светог места подразумева његову територијализацију или волуменизацију, што говори да свето место није једна тачка, јер оно самим открочењем и крстоносним маркирањем није у функцији самога себе, већ подразумева назидавање просторних капацитета који на темељима архетипске онто-духовне (нематеријалне) претходнице, морају бити пропорционални броју и функцији окупљања хришћанско-православне заједнице. Тако у оквиру светог места постоји храм са унутрашњим и спољашњим светим простором, и оба су у функцији обредно-религиозних потреба, па су тако међусобно и повезани преко главног западног и споредног јужног и северног улаза у храм.

ТЕОФАНИЧНИ И ХИЈЕРОФАНИЧНИ *GENIUS LOCI* КАО АРХЕТИП СВЕТОСТИ

У историјском смислу, настанку хришћанске црквене порте претходила су претхришћанска светилишта, која су представљала првобитни облик светог места. Значи, за претхришћанске обреде и ритуале такође су се издвајала посебна места која су добила централни положај у просторном волумену насеља једне заједнице и потребни просторни оквир довољан за окупљање чланова претхришћанске заједнице.

На тај начин, јасно је да хришћанска црквена порта има дуговеки културно-историјски, али и црквено-градитељски континуитет. Сходно иманентном централитету храмовне вертикале и бројности религиозне заједнице, у физичком смислу црквена порта била је пропорционална капацитету хришћанско-православне заједнице, што значи да је имала истакнуто место, наглашени вертикалитет и примерени волумен који је био оптималан за окупљање чланова хришћанске верске заједнице. На то указују Мирча Елијаде⁶ и Светлана Мојсиловић⁷ у својим делима.

На тај начин, наставља се и традиција нематеријалног или обредно-религиозног открочења, институционалног и материјалног артикулисања, степеновања и назидавања светог места.⁸ За хришћански-православно профилисано биће, нематеријалну димен-

⁵ Велимир Љ. Ђеримовић, *Православна црквена йорџа као светости или йрофано дворишће*, Савремено градитељство – научно-стручни часопис за градитељство Републике Српске, бр. 05–2011, Бањалука 2011, 13 (8–23); Светлана Мојсиловић, *Просйорна сйрукйура манасйира средњовековне Србије*, Саопштења – Communications, бр. XIII, Београд 1981, 7–8, 18–21; Светлана Поповић, *Крсй у кругу – Архйшекйура манасйира у средњовековној Србији*, Београд 1993, 46–48; Велимир Љ. Ђеримовић, Докторска дисертација, 458–650.

⁶ Мирча Елијаде, *Светио и йрофано*, Нови Сад 1986, 67; Мирча Елијаде, *Исйорија веровања и религијских идеја*, Београд 1985; Велимир Љ. Ђеримовић, Докторска дисертација, 32–33.

⁷ Светлана Мојсиловић, *Нав. дело*, 7–8; Светлана Поповић, *Нав. дело*, 35–394.

⁸ Велимир Љ. Ђеримовић, *Православна црквена йорџа као светости или йрофано дворишће*, 8–23; Велимир Љ. Ђеримовић, *Срйской православна црквена йорџа сремскокарловачка као йросйорно-градйишћељски*

зију увек чини његова духовна потреба да се обредно-религиозним чином открочења духовно препознају, односно духовном енергијом надограде, артикулишу и тиме уздигну, издвоје и огласе новостворене свете хришћанске реперне, а тиме и сигнификантне мистичне и свете просторне структуре. Значи, претходно хришћански још несигнификантна структура постаје сигнификантна само након архетипског обредно-религиозног открочења теофаничног (богојавног) и хијерофаничног (изливно светог) феномена, након чега се та претходно нематеријална енергија светости утеловљује на таквом богојавном месту. А то значи да се видљивим постављањем крста на богојавном и изливно светом месту дотадашња енергија Светог духа или светости јасно, видљиво и крстоносно препознатљиво материјализује, територијализује и маркира као теофанични и хијерофанични *genius loci*, односно духовно потребна, разумљива и сигнификантна светост и новостворена вредност.

Даље назидавање теофаничног и хијерофаничног *genius loci* темељно је везано за утеловљење светости, институционалну надградњу и градитељску материјализацију храмовне светиње и других пратећих структура према рангу наречене институције, односно њеном (хи)јерархијско-епархијском статусу и достојанству. У коначности, у вези са дефиницијом и синтетизовањем наречене црквено-духовне институције и свете црквено-градитељске целине и њеног волумена, неизоставно је градитељско-просторно изузимање, односно оградно издвајање, дефинисање и заштита светог места у односу на остали профани простор.

Дакле, још је у претхришћанско време позната, а већ од раног хришћанског времена је усвојена, преноси се и наставља обредно-религиозна (нематеријална), институционална (организована) и просторно-градитељска (материјална) артикулација и духовно-енергетска надградња или назидавање светог места и његовог иманентног волуменског капацитета. Од тога времена па до данас, у литератури, не баш често, а ретко и адекватно, користи се термин црквена порта. Један од важних разлога у том смислу свакако јесте чињеница да до 2007. нигде није ни објашњено шта се под тим појмом подразумева, нарочито у црквено-духовном и просторно-градитељском смислу⁹.

Ипак, у вези са градњом православних црквених грађевина, у Београду је 1995. одржан научни скуп „Традиција и савремено српско црквено градитељство“, на којем је више аутора обрађивало неколико тема, међу којима треба споменути теме о српској црквеној архитектури, структуралну анализу црквених грађевина, просторну организацију православног храма, као и канонске и традиционалне утицаје на пројектовање православних храмовних светиња. У оквиру ових тема говорио је и Патријарх српски господин Павле (Стојчевић) који се позива на стари хришћански спис *Ајосѿолске усѿанове*, у којем се прописује уређење храма, и зато он указује да је Српска православна црква заинтересована да храмовна грађевина буде лепа.¹⁰ Даље о духовним потицајима за град-

феномен (Serbian-orthodox churchyard of Sremski Karlovci church as a spatial-architectural phenomenon), International conference „The space i European architecture – tradition and innovation“, Ministry of culture – Republic Bulgaria, State Cultural Institute „The palace“ – the town of Balchik, Varna Free University „Chernorizets Hrabar“ Faculty of Architecture, Proceedings part I, Balchik, Bulgaria 2009, 178–187.

⁹ Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 16; Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена ѿрѿија сремскокарловачка – I део*, Изградња, бр. 62 (3–4. март–април), Београд 2008, 68 (65–84).

¹⁰ Његова светост патријарх Павле, *О ѿрађењу ѿправославноѿ храма*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 15–21; Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 17.

њу православног храма пишу још Амфилохије Радовић¹¹ и Прибислав Симић¹². На тему теоријских основа о градњи православног храма пишу Боривоје Анђелковић¹³, Нађа Куртовић Фолић¹⁴ и други.

Дакле, данас у литератури има података о разним појединостима везаним за одређени православни храм, затим о пратећим световним резиденцијалним објектима око храма, о њиховим стилско-градитељским карактеристикама, о богослужбеним местима, о појму и разним именима хришћанског храма, о начину градње храма, облику, правцу и положају цркава¹⁵. Такође, још више се може наћи путописних белешки о бројним православним црквама, али све те белешке, разни корисни записи и подаци, само у недостатку других, добро су дошли у појачавању документарне основе приликом анализе развоја и типологије облика православне црквене порте, као што је нпр. даљска која је од почетка XVIII века до распада Аустроугарске 1918. била алтернативно седиште и саставни део митрополијско-патријаршијског протокола у некадашњој првопрестолничкој Архиепископији карловачкој¹⁶.

ОДАБРАНА ЦЕЛИНА ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕНЕ ПОРТЕ У ДАЉУ

Досад спроведена истраживања аутора показују да српскоправославна црквена порта још није у целости истражена као подтип Свете православне цркве у оквирима источне ортодоксије. Она се директно везује за хришћанство којем у историјско-социјалном, обредно-религиозном и традиционално-културном смислу припада, и које у црквено-догматском и хијерархијско-институционалном смислу има највишу ознаку реда, што је с разлогом и логично одредило и његово врховно или исходишно, или коренско место приликом идентификовања локалних и глобалних црквено-историјских прилика које су утицале на усвајање и развој хришћанства. Исто тако, врло је важно сагледавање узрочно-последичних веза и утицаја хијерархијско-епархијског степеновања црквено-институционалних јединица које су се рефлектовале на формирање и степеновање иманентних црквено-градитељских облика и волумена православне црквене порте. Тако у хијерархијско-институционалној анализи и свођењу, сама источна ортодоксија има ознаку типа као прву нижу хијерархијско-институционалну и категоријалну ознаку, а сваки тип има своје подтипове који су настајали према утицајним или познатим историјским околностима на глобалном, регионалном и локалном плану (в. Табелу I).

¹¹ Његово преосвештенство митрополит Амфилохије, *Духовни смисао храма*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 22–30; Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 17.

¹² Прибислав Симић, *Архитектура храма и њена духовна йодола*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 31–35; Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 17.

¹³ Боривоје Анђелковић, *Литургија и унутрашњи йоредок храма*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 37–61; Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 17.

¹⁴ Нађа Куртовић-Фолић, *Црквено йрадиитељство – йтрадиција или йтрансформација архитекционских облика*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 62–98; Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 17.

¹⁵ Лазар Мирковић, *Православна литургија или наука о богослужењу йправославне Йсточне цркве – йрви и ойћи део*, Београд 1995, 59–115; Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 18.

¹⁶ Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 18.

шењем аутентичних локалних елемената, зависно од аутентичне традиције саме помесне цркве, па и локалне традиције, у конституисаним црквеним областима које их прихватају, односно епархијама и другим црквено-институционалним јединицама вишег и нижег степена и достојанства, као и историјског тренутка у којем аутентични и локални утицајни елементи настају¹⁸.

Ту видимо сву сложеност и прагматичност у настајању православне црквене порте и узрочно-последичних веза и односа системских група између духовних и институционалних световних индикатора и елемената и њиховог здруживања и синергије у функцији одрживости различито сазданих црквено-градитељских облика за религиозне, обредне, богослужбене и животне потребе у оквирима пропорционално дефинисане свете целине и волумена. То јасно указује да су у томе посебну улогу имали усвојени, утврђени и ортодоксно профилисани онто-духовни, обредно-религиозни, црквено-институционални и (хи)јерархијско-епархијски систем потреба и начела, али и анонимни и познати неимари који су на канонским основама усвојили, неговали и делатно преносили системске вредности, тековине, умећа и знања у стварању светог места, простора, волумена и амбијента у заједници са православно профилисаном локалном црквеном заједницом.

Нарочито су архијереји и свештенство као свети чувари Символа вере – ортодоксне догме¹⁹, али и као градитељи у заједници с другим неимарима, кроз црквено-градитељска прегнућа, стремљења, умећа, искуства, традиционална знања и, дакако, без писаних и узакоњених црквених или световних правила о структури и просторној организацији православне црквене порте, доприносили и утицали на првобитно ортодоксно и последично ортопраксично обликовање ове традиционалне црквено-градитељске творевине и тековине²⁰. Они су опет, зависно од локалних утицаја на целокупном подручју Архиепископије карловачке, а поготово на много већем подручју Српске православне цркве, па тако и источне ортодоксије, варирали и континуирано са колена на колено кроз двомиленијумску хришћанску историју инспиративно, интуитивно и делатно преносили елементе и карактеристике ових системских црквених творевина и посебно вредних традиционалних, религиозних, обредних, народних, градитељских и институционалних тековина.

Из наведеног контекста, настајање и трајање православне црквене порте видљиво је везано за нематеријалне, институционалне и материјалне свете структуре. Зато није необично што је она сложена структура која је обдарена светошћу и испуњена њеном благодетно и благотворно дејственом енергијом као новоствореном вредношћу. То само истиче чињеницу да она има своје посебно сложено место и улогу у вредновању

¹⁸ Велимир Љ. Ђеримовић, Докторска дисертација, 69; Велимир Љ. Ђеримовић, *Православна црквена порта као светосић или профано двориште*, 10 (8–23).

¹⁹ Символ вере представља најсажетије исказану суштину православне побожности. Саставили и усвојили су га свети оци на Никејском (325) и Цариградском (381) сабору, вид. Драгољуб В. Ђорђевић, *Православље*, Теме, бр. 3, Ниш 2003, 372–375.

²⁰ Велимир Љ. Ђеримовић, *Пресвјетли архијереји као градиошћели митрополијско-патријаршијских стругијура у Архиепископији карловачкој*, Магистарска теза, Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука – Департман архитектура и урбанизам, Нови Сад 2000, 18–277; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Дале пресвјетли центри Карловачке митрополије*, Книн–Београд 2007, 63–436; Велимир Љ. Ђеримовић, *Православна црквена порта као светосић или профано двориште*, 2011, 11.

наслеђених црквених јединица и добара, али и у организацији, изградњи и назидавању нових црквено-градитељских структура и целина у руралном, урбаном или натуралном амбијенту и окружењу.

Ова света црквено-градитељска структура заснива се на црквено духовној, институционалној, народној, обредној и религиозној традицији и култури, затим црквено-градитељском искуству, знању и наслеђу и има свој историјски континуитет и упориште у религиозно, односно хришћански профилисаном људском бићу и црквено-институционалном и градитељском континуитету хришћанства и његовог учења. То је место, простор, волумен, амбијент и целина где доминирају духовне (нематеријалне) творевине и архетипови²¹ космогоније или онтофаније²², манифестације и откровења²³ теофаничног (богојавног) и хијерофаничног (изливностетог) феномена. Исто тако, то је место материјализације његових онто-духовних и обредно-религиозних, те црквено-институционалних и црквено-градитељских потреба и капацитета, које су на теофаничном и хијерофаничном *genius loci* оваплоћене у делотворном трансцендентном, догматски утврђеном и усвојеном, те иконографски и морфолошки артикулисаном и функционално сазданом црквено-градитељском облику или физичкој структури светог места, простора, волумена и амбијента. То је нарочито изражено у источној ортодоксији која није напуштала ранохришћанску традицију, већ је исту само даље развијала²⁴.

Значи, видљиво је да су ране, средње, касне и савремене типолошке структуре и црквено-градитељски облици православне црквене порте везани за архетипске хришћанске структуре и наслеђе. У вези с тим, идентификација, издвајање и одређивање српскоправославне црквене порте сремскокарловачке, темељно је везано за вишегодишња истраживања аутора на подручју некадашње ставропигијалне Архиепископије карловачке од њеног настанка крајем XVII до њене деинституционализације почетком XX века. На тај начин, видљиво је да су њено настајање и трајање кроз више од два века, условили значајни историјски догађаји, као што је Велика сеоба Срба 1690. и распад Аустроугарске монархије 1918.

Тако се међу истраживаним локацијама нашла и православна црквена порта у Даљу, која заједно са осталима представља вредну црквено-градитељску целину и културно-историјско наслеђе у некадашњој Архиепископији карловачкој. Из тога разлога, такве историјски, институционално и градитељски дефинисане црквено-духовне целине и капацитети представљају поуздану подлогу за истраживање у оквиру компактног адми-

²¹ Према Сретену Марићу за Мирчу Елијадеа архетипови још увек дају смисао животу и стварају културне вредности. Исто тако, архетипови су средство преображаја на темељу егзистенцијалних ситуација које су некад произвођиле феномене кроз митове и симболе (као архајске религије), кроз архајски доживљај светости света, то јест архајску хијерофанију. У вези с тим неминовно следи компаративно проучавање религије које ће одиграти културну мисију највећег значаја у блиској будућности. Баш из тог „сусрета примитивне религије и западне свести настаће друга ренесанса“, вид. Мирча Елијаде, *Светио и ирофано*, 16–17.

²² Онтофанија је космогонија мита, односно избијање стварног, избијање Бића у свет, као што је увек и хијерофанија. „Мит прича како је свет установљен као стварност кроз свето, које је крајњи узрок егзистенције. (...) Мит прича о оном што се збило *in illo tempore*“. У контексту религиозно профилисаног бића, овде је реч о оном што је Господ учинио на почетку времена, „које је, не време историјско, па, дакле, потпуно илузорно, већ време свето, па, дакле, једино стварно“, вид. Мирча Елијаде, *Нав. дело*, 22.

²³ Здравко М. Пено, *Кайихизис – основе православне вере*, Манастир Острог 2005, 28–31.

²⁴ Н. Покровскиј, *Происхождение древне – христианской базилики, церковно-археологическое исследование*, Санкт Петербург 1880, 182; Боровој Анђелковић, *Нав. дело*, 51–52.

нистративно-територијалног подручја ставропигијалне епархије, која је била у функцији архиђијецезалних потреба престолног архијереја са достојанством архиепископа, митрополита и патријарха српског. Њихова историјска, институционална и градитељска критичка анализа и валоризација, указују да су и хришћанско-византијска култура и православна традиција оставиле неизбрисив траг у настанку и развоју манастирских, парохијских, намесничких, епархијских, архиепископијских, митрополијских и патријаршијских црквено-градитељских структура кроз црквено-институционалну и градитељску историју.

Некадашње црквено-престолне структуре Митрополије и Патријаршије карловачке у Даљу чиниле су квалитетно организоване и урбанизоване митрополијско-патријаршијске целине и јединице. Оне су се кроз историју развиле на темељима хришћанско-православне догме, (хи)јерархијско-епархијског система степеновања, организације и вршења црквено-духовне власти, црквено-градитељских канона и црквено-духовне културе и традиције. Из тога је данас произашао развијени (сложени) облик црквено-престолних структура, који је у Архиђијецези или ставропигијалној Архиепископији карловачкој настао на духовној, световној и заштитној основи. Тако је и у Даљу дошло до конституисања архетипског црквено-градитељског концепта и програма чију духовну основу чине саборна црква, дворска капела и гробна места (а од 2006. заједничка меморијална гробница²⁵) заслужних ктитора и приложника храма, затим световну основу чине резиденцијалне структуре (митрополијско-патријаршијски двор са дворском баштом) и витално-економске структуре (помоћни објекти), а заштитну основу или „ауру светости“ чине црквено-народне структуре.

У раду се указује на постојеће односе и каузалну везу духовних, резиденцијалних и витално-економских структура које су у контекстуалном односу са околним урбаним миљеом, али и на њихово скрнављење у XX и препород у XXI веку. Кроз хришћанску црквено-градитељску историју, али и у даљским првопрестолничким приликама, оне су заузимале најдоминантнији положај у центру овог насеља. Из таквог односа произашао је и значај ових црквено-престолних структура у развоју насеља. Градитељске и просторне вертикале артикулисале су значај саборне цркве, затим резиденцијалних, школских и административних и других пратећих објеката. Вастављањем оваквог урбанистичког реда и матрице у Даљу, изграђен и артикулисан је црквено-градитељски и црквено-урбани идентитет црквено-престолног комплекса и његовог ближег и ширег окружења. Његова црквено-престолна слика, меморија и хијерархијски односи у светом црквено-престолном волумену и ван њега, артикулисали су саборну цркву и митрополијско-патријаршијски двор са дворском баштом, затим црквено-школске и црквено-административне структуре као основне и монументалне знакове препознавања овог црквено-градитељског, црквено-народног и некада црквено-престолног комплекса са израженим елементима црквене резиденцијалне и монументалне архитектуре у некадашњој варошкој, а данас руралној целини Даљ.

Непосредан и одлучујући утицај у трансформацији наслеђених, као и изградњи и назидавању нових црквено-престолних структура у Даљу, остварили су престолни архи-

²⁵ Александар П. Ђурановић, *Српска православна парохија у Даљу*, Даљ 2007, 80.

јереји Карловачке митрополије и патријаршије. Исто тако, важан утицај у свему томе имали су и приучени анонимни, али и школовани домаћи и страни градитељи, који су у црквено-престолне структуре уградили дух и градитељски печат свог времена. На исти начин, овој вишевековној и од Другог светског рата више деценија скрнављеној, пустошеној, деградираној, запуштеној и готово замрлој црквено-градитељској целини, наду у живот и вечно трајање удахнуло је васпостављање Епархије осјечкопољске и барањске на заседању Светог архијерејског сабора СПЦ у Београду од 09. до 24. маја 1991, а поготово избор (23. V 1991), хиротонисање (14. VII 1991) и устоличење (18. VIII 1991) архимандрита Лукијана (Владулова) за епископа осјечкопољског и барањског²⁶. Захваљујући његовој обновељској енергији и визији, некадашњој митрополијско-патријаршијској, а данас редукованој, још увек узурпираној и видљиво оскрнављеној целини, идентитету и светом волумену епархијске православне црквене порте, већ готово две деценије полако се видају старе ране од којих неке вероватно никад неће бити залечене.

Значи, њен некадашњи митрополијско-патријаршијски сјај заувек је нарушен и први пут је оштећен, рањен и деградиран рушењем храма 1942. за време НДХ²⁷. На ове незаборавне и незацељене ране скрнавитеља из Другог светског рата, наставило се социјалистичко мирнодопско деградирање, урушавање и скрнављење некадашњих црквено-градитељских вредности и светих волумена православне митрополијско-патријаршијске црквене порте у Даљу. Дакако, ове застрањујуће активности трајно су нанеле већу и засигурно неотклоњиву штету црквено-институционалном, религиозном, градитељском и светом идентитету, изгледу, пијетету и достојанству, али и некадашњем сјају и лепоти православне митрополијско-патријаршијске порте у Даљу²⁸.

ГОЛГОТА СРПСКЕ СЕОБЕ

Карловачка митрополија и патријаршија позната је данас као историјска православна аутономна црквена област, која је обухватала све православне Србе у Барањи, Бачкој, Банату, Срему, Славонији, Далмацији, Лици, Кордуну, Банији, Међумурју, Хрватској, Босни и Угарској које су биле у границама оновремене Хабзбуршке монархије. Трајала је 230 година, и то од Велике сеобе Срба 1690. до распада Аустроугарске 1918, односно 1920, када су се претходне српскоправославне црквене области ујединиле у јединствену

²⁶ Милорад Л. Мишковић, *Српска православна црквена ојшћина осјечка у райу и миру 1990–1997*, Љетопис, Загреб 1998, 108; *Саошћине са редовноз заседања Свешој архијерејскоз сабора Српске православне цркве*, Православље, бр. 581, Београд 1991, 1–2; *Нови архијереји Српске православне цркве*, Православље, бр. 582, Београд 1991, 12; Градимир Станић, *Архимандрит Лукијан (Владулов) хиротонисан за епископа осјечкопољскоз и барањскоз*, Православље, бр. 585–586, Београд 1991, 19; *Устоличен Епископ осјечкопољски и барањски господин Лукијан*, Православље, бр. 587, Београд 1991, 4. Свечани чин хиротонисања Господина Лукијана за епископа извршио је Његова Светост патријарх српски господин Павле 14. VII 1991. у Саборној цркви Светог Николе у Сремским Карловцима. Међутим, устоличење епископа Лукијана на епископски трон Епархије осјечкопољске и барањске уприличено је 18. VIII 1991. у Саборној цркви Светог великомученика Димитрија у Даљу, уз чинодејствовање Његове Светости патријарха српског Господина Павла и свечано саслужење више епископа и бројног народа и свештенства Српске православне цркве, вид. Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 39–40; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 131.

²⁷ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 63–72.

²⁸ Исто, 212; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ ѡресћолни ценћри Карловачке митрополије*, Книн–Београд, 2007, 170, 172.

Српску православну цркву на челу са Патријаршијом. Привремено седиште Патријаршије било је у Сремским Карловцима у време од 1920. до 1935, све до изградње Патријаршије 1935. у Београду²⁹.

Оснивачем аутономне Митрополије као претходнице, првобитно Крушедолске и потом Карловачке митрополије, сматра се пећки патријарх Арсеније III Чарнојевић (1633–1706). Склањајући народ пред турским освајачима и доласком у панонско Подунавље, он је 1690. реорганизовао старе затечене епископије, и новим територијалним и административним устројством окупио их је у аутономну православну црквену област Митрополију. Она је од 1690. до 1706. позната као сеобна Митрополија, јер није имала своје стално седиште. Од 1706 (1708). до 1713. позната је као Крушедолска митрополија, јер јој је седиште било у деспотском Манастиру Крушедолу. Од 1713. до 1920. позната је као Карловачка митрополија, јер јој је седиште из Крушедола премештено у Сремске Карловце. Од тога времена Сремски Карловци су били стално седиште Карловачке митрополије. Све време њеног трајања и административне одвојености од Српске православне цркве било је везано за признавање примата и субординације старијој Пећкој патријаршији. Као аутономна црквена област у Хабзбуршкој монархији, имала је своје духовно, црквено-управно и територијално-административно устројство. Њена аутономна територија била је организована по (хи)јерархијско-епархијском систему³⁰.

Вишегодишњи покушаји патријарха Арсенија III Чарнојевића да након Велике сеобе Срба 1690. изгради седиште аутономне православне Митрополије као институционално-представнички, просветитељско-образовни и црквено-народни центар Срба у Хабзбуршкој монархији на неколико локација нису успели. Покушао је то у Коморану, Будиму и Сентандреји када је у њима обезбедио куће у којима је само кратко и привремено функционисала аутономна Митрополија. Међутим, њихов положај у односу на подручја, која је увелико већ угрожавало унијаћење Срба³¹ и прозелитизам Римокатоличке цркве у Хабзбуршкој монархији, а нарочито у Барањи, Горњокарловачком и Вараждинском генералату у Славонији, био је периферан, а тако и мање подобан и прихватљив. Зато је патријарх Чарнојевић тражио нове локације ближе Марчанској епархији.

Најзападнија локација, коју је добио 1695, био је средњовековни град Сирач, који је био смештен између Подборја (Дарувара) и Пакраца у Славонији. Међутим, под притиском кардинала Леополда Колонића и генерала Штаремберга и без противљења Бечког двора, патријарх Чарнојевић је са те локације протеран. Након тога, 28. VII 1697. купио је кастел Сечуј у Барањи и ту је започео изградњу манастира, резиденције и српског училишта³². Већ 1702. поново је патријарху Чарнојевићу одузета и ова локација, након чега

²⁹ Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, Сремски Карловци 1970, 55–57.

³⁰ UNIVERSALIS schematismus ECCLESIASTICUS. Per Aloysium Reesch de Lewald, Budae, Typis regiae scientiarum Universitatis Hungaricas, 1846/1847, 1/259; Мата Косовац, *Српска православна Митрополија карловачка по подацима од 1905. год.*, Сремски Карловци 1910; Велимир Љ. Перимовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 15–66.

³¹ Слободан Јарчевић, *Историјске скривалице* – књига друга, Београд 2002, 112–118; Перо Матић, *Патријарх Арсеније III Чарнојевић у Барањи и његова борба против уније*, Зборник радова „Срби у источној Славонији“, Осиек 2003, 180.

³² Славко Гавриловић, *Патријарх Арсеније Чарнојевић и његове економске преокупације од Велике сеобе 1690. до смрти 1706. године*, Кривови, лист за културу и уметност, бр. 21, Сремски Карловци 1990, 3–4; Радослав М. Грујић, *Духовни животи код Срба после Велике сеобе*, Научни скуп „Патријарх српски Арсеније III Чарно-

му је саветовано да писмено тражи коморско властелинство Даљ код Осека. То је била трећа локација, која му је додељена 15. VII 1706. и коју је патријарх Чарнојевић прихватио због могућности да му са том локацијом Бечки двор врати дуг од 38.678,00 форинти³³. Вероватно би даљска локација због доброг положаја на Дунаву била трећа локација на којој би патријарх Чарнојевић започео градњу седишта Митрополије, да га у томе није прекинула његова изненадна смрт под сумњивим околностима у Бечу 27. X 1706.³⁴

СТИЦАЈЕМ историјских околности видљиво је да Даљ због положајних квалитета са коморским властелинством на Дунаву, али више због дужничких обавеза Бечког двора, постаје предмет интереса патријарха Чарнојевића. Стицајем несрећних, а по Лав. Рајку Веселиновићу и сумњивих, околности приликом посете Бечком двору која је уследила пред гушење Ракоцијеве буне у Угарској (1707–1708), када је вероватно намеравао да реши проблеме око вишегодишњег дуга и додељеног даљског властелинства, затим да капитализира допринос и однос Срба према Ракоцијевој буни, патријарх Арсеније III Чарнојевић је 27. октобра 1706. напрасно, можда на неком „милосрдно“ припремљеном ручку, у некој од царских или кардиналских резиденција у Бечу, нестао са животне сцене³⁵. Тако није ни стигао уживати обећано, стечено и заслужено по достојанству и привилегијама припадајуће му властелинство³⁶.

Међутим, у тешким и сложеним историјским околностима и 74. години живота која га је затекла као врховног црквено-престолног архијереја на извршењу сложених и одговорних црквено-народних задатака у одајама Бечког двора, у судбоносном часу није га послужила виспреност да предосети лукавства бечких „милосрдних“ дворјана, како би само три месеца након доделе даљског властелинства евентуално избегао напрасни одлазак са животне сцене. На наведеним локацијама, а поготово на купљеној па одузетој локацији у Сечују (1697–1702), види се његова опредељеност да на погодном месту

јевић и Велика сеоба Срба 1690. године“, Зборник радова о Тристагодишњици Велике сеобе, Београд 1997, 268; Лав. Рајко Веселиновић, *Како је пошљала српска Карловачка архиепископија и митрополија*, Прештампано из „Богословља“, св. 4, Београд 1935, 8; Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, 17; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 262–266.

³³ Сербске летописи за год. 1829, IV, *Слово, коим је Ц.К. Генерал Кавалерие, и њр. Андреи Графја оија Хадикја, Дейуишурце народне у Конгресу Карлов. 1769. поздравео*, Друга частица, Трошком Матице сербске, Година V. частица 17, У Будиму 1829, 57–59. Наиме, Срби у Мађарској и други православни народи су још од Матије Корвина 1481. и Владислава II 1495. били ослобођени десетка римокатоличком свештенству. Ту привилегију царског Дома хабзбуршког патријарху Чарнојевићу, потврдио је и цар Леополд I 4. III 1695, па су православни верници овај десетак давали православном свештенству и патријарху. Због аустријско-турског рата од 19. VII 1696. укинута је давање десетка, јер је он сад преусмерен на обавезу давања Монархији за потребе војске. Тако Бечки двор одреди патријарху Чарнојевићу 3000 ф. као фиксну годишњу накнаду десетка од Славоније и Срема, „која се сума умножи још са 3.000 ф.“. Такође, Бечки двор је и за Банат, уместо кнезовског дуката, патријарху одредио фиксну годишњу накнаду од 3000 ф., „свега дакле 9.000 ф.“ за сваку годину, вид. *Азбучник Српске православне цркве по Радославу Грујићу*, Приредио мр Слободан Милеуснић, Београд 1993, 70; Славко Гавриловић, *Даљско властелинство Карловачке митрополије у XVIII стољећу*, Зборник за друштвене науке, бр. 46, Нови Сад 1967, 21; Душан Поповић, *Срби у Војводини*, књ. 2, Нови Сад 1990, 361; Часлав Оцић, *Нешто о Даљу*, Прештампано из *Регионамска истраживања*, Београд 2004, 169–194; Часлав Оцић, *Даљ: Крајка повесница*, Зборник „Стваралаштво Милутина Миланковића“, Београд 2009, 471–500; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 134; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 22–23.

³⁴ Лав. Рајко Веселиновић, *Нав. дело*, 8; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 304–318.

³⁵ Лав. Рајко Веселиновић, *Нав. дело*, 8; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 260, 304–318.

³⁶ Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 304–318.

изгради седиште Митрополије³⁷. То говори да би он и у Даљу вероватно започео своје градитељско дело. Како се то није догодило, жижа интересовања у вези са смештајем и седиштем, још увек сеобне и само привремено Крушедолске митрополије, полако се усмерава према манастирској локацији у Сремским Карловцима, која уз имовинско-правну сигурност има и веома повољан положај на ушћу потока Стражилово у Дунав. Све ово су били довољни разлози да Даљ постане друго, односно алтернативно седиште аутономне Митрополије (1690–1848) и Патријаршије (1848–1920) карловачке.

ПОЛОЖАЈНЕ, ЕКОНОМСКЕ И АЛТЕРНАТИВНЕ ПРЕДНОСТИ ДАЉСКЕ ЛОКАЦИЈЕ

Даљ и Сремски Карловци су смештени на десној обали Дунава. Диспозиција Даља дислоцирана је око 85 км узводно према северозападу, односно у близини ушћа реке Драве у Дунав. У вези са седиштем престолне катедре, због близине, али и могућег варирања јужне границе Хабзбуршке монархије услед напада турских освајача, треба рећи да је Даљ у то време био привлачан и чак безбедније место за седиште престолне катедре и саме Митрополије. Осим тога, Даљ је био у близини Војне границе, а Сремски Карловци су били у њеном склопу, па се може сматрати да је Даљ имао повољнију положајну диспозицију у смислу безбедности и да је положајно ближе Бечу и Пешти. С друге стране, Сремски Карловци као манастирска локација били су безбедни, јер су били метох Манастира Крушедола, а даљско властелинство у то време није имало дефинисан имовинско-правни статус, па су у том смислу Сремски Карловци имали велику предност.

Материјално исцрпљеној Митрополији карловачкој и патријарху Чарнојевићу³⁸ није било лако да се унедоглед одлаже и чека решење за бољу локацију властелинства или еквивалент за изгубљена имања у Пећи³⁹. Исто тако, посебан проблем представљале су исцрпљујуће обавезе у борби против унијаћења Срба нарочито у Горњокарловачком и Вараждинском генералату и Барањи⁴⁰, иза којег су уз агресивни и претећи прозелитизам Римокатоличке цркве стајали кардинал Леополд Колонић и Бечки двор⁴¹. Уз бројне селидбе, убрзо је уследила опасност од Ракоцијеве буне (1703–1708(1711) у Угарској и патријарх

³⁷ Замак Сирач (Castellum Sziracs) са 14 села: Sziracska, Varoh, Pakrany, Branesczy, Grahovlyani, Vinarczy, Derecza, Bigyevina, Szregyani, Mellenovczy, Karanovczy, Кер, Golubynyak, Osegovczy et Gatessa, etc., Леополд I као донацију дарује патријарху Чарнојевићу 10. IX 1695, а по Статуционалном инструменту патријарх Чарнојевић преузима Сирач 17. II 1696. Убрзо следи одузимање Сирача и протеривање патријарха Чарнојевића са додељеног имања. Леополд I 28. IV 1697. патријарху Чарнојевићу дарује замак Сечуј (Castellum Szekcső) и уступи га патријарху 1698. Племићка породица Безереди захтева и добија натраг замак Сечуј, а сада цар Леополд I 16. V 1702. донесе декрет, затим 18. V 1703. обећа „aequivalens in aliis Bonis Fiscalibus“, а 15. VII 1706. коначно цар Јозеф I, као еквивалент добара Даљ, Белобердо, Борово и Церић додели патријарху Чарнојевићу, вид. Србске летописи, 1829, 59–60.

³⁸ Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 51.

³⁹ Исто, 360–366.

⁴⁰ Исто, 47; Слободан Јарчевић, *Нав. дело*, 112–118; Велимир Љ. Ћеримовић, *Црквено-јересијолне ситуације Карловачке митрополије*, Зборник радова „Срби у источној Хрватској“, Осигек 2003, 185–197; *Патријарх Арсеније III Чарнојевић у Барањи и његова борба против уније*, 180.

⁴¹ Светозар Борак, *Срби католици*, Книн – Београд – Нови Сад 1998, 5–175; Никола Жутић, *Римокатоличка црква и хрвајство – од илирске идеје до великохрвајске реализације, 1453–1941*, Београд 1997; Johan K. Bartenstein, *О расејаном илирско-расцијанском народу (1761)*, Београд–Ваљево 1995; Р. Павловић, *Патријарх Арсеније III Чарнојевић у Барањи*, Календар Српске православне цркве за 1990. годину, Београд 1990.

Арсеније III Чарнојевић био је присиљен да се 1705. пресели у деспотски Манастир Крушедол. Од тога времена Манастир Крушедол постаје прво трајније седиште сеобне Митрополије и престолног архијереја све до њеног пресељења у Сремске Карловце 1713.⁴²

Тако је одлука Бечког двора постала и са положајног аспекта нужно прихватљива, поготово што су се реално сагледале и добре речне везе Даља са Сремским Карловцима и напосе Бечом и Пештом. Трећа по реду додела властелинства у Даљу након Сирача и Сечуја без имовинско-правних гаранција Бечког двора била је такође скромно и скоро две деценије ишчекивано, али опет несигурно решење за умножене проблеме и материјално обезбеђење и опстанак материјално исцрпљене институције Митрополије. Стицајем таквих околности и изненадним одласком патријарха Арсенија III Чарнојевића са животне сцене 27. октобра 1706, Даљ је ипак из нужде постао приоритетна економска окосница институције Митрополије карловачке, па и логично седиште Управе архиепископско-митрополијског властелинства познатог још као АЕМ добро или спашилук Даљ.

Након смрти патријарха Арсенија III 1706, одржан је Збор народних првака 12. XII 1706, па је на том Збору или на Збору 29. IX 1707. одлучено да се сеобна Митрополија коначно смести у просторним условима Манастира Крушедола. По томе пресељењу Митрополија је и добила име Крушедолска митрополија. Ове историјске одлуке потврдио је и Црквено-народни сабор 06. I 1708.⁴³ Након извесног времена, из практичних положајних предности на пловном Дунаву Црквено-народни сабор 1713. доноси одлуку о пресељењу Митрополије у Сремске Карловце. Од тога времена, ова црквена област и њене црквено-народне институције називају се Карловачка митрополија.

Међутим, престолним архијерејима након кобног упокојења патријарха Арсенија III Чарнојевића 1706. нису била непозната искушења опште несигурности на јужним границама Хабзбуршке монархије, али ни знања да је Бечки двор условљавао, додељивао, па убрзо одузимао патријарху Чарнојевићу локације у Сирачу 1695–1697, Сечују 1697–1702, као и његово догађајима изнуђено самостално напуштање локација у Коморану 1690–1691, Будиму и Сентандреји 1702–1705.⁴⁴ На тај начин Бечки двор је изнуђивао и одлагао консолидацију и стабилизацију институције Митрополије, а прозелитизам Римокатоличке цркве и унијаћење Срба свело се на агресивне изнуде, претње и притиске. Тако је зона одговорности Горњокарловачког и Вараждинског генералата већ тада због унијаћења позната као „Бела Крајина“ у којој данас живе потомци поунијаћених Срба⁴⁵. Ништа боље није било ни у Барањи, па се због свега тога положај даљског властелинства називао као оптимално решење. То су и те како били озбиљни разлози због којих ни два кратковека архијереја Исаија Ђаковић и Софроније Подгоричанин на митрополијској катедри после патријарха Чарнојевића из опреза нису предузимали смештајно-градитељске активности ни у Даљу, ни у Крушедолу, ни у Сремским Карловцима.

Наравно, такав опрез није могао ићи унедоглед, па је архиепископ и митрополит Вићентије Поповић Хаџи-Лавић (1713–1725) у таквим околностима, рекло би се из пре-

⁴² Велимир Љ. Ћеримовић, *Црквено-престолне структуре Карловачке митрополије*, 185.

⁴³ Радослав М. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије – II Карловци резиденција крушедолских митрополија*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. II, Сремски Карловци 1929, 59, 62, 197, 199; Велимир Љ. Ћеримовић, Магистарска теза, 2.

⁴⁴ Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 182.

⁴⁵ Исто, 45–50.

дострожности, готово паралелно градио саборно-престолне структуре у Сремским Карловцима и Даљу. На тај начин, он је спровео одлуку Црквено-народног сабора из 1713. о пресељењу престолне катедре Митрополије из Манастира Крушедола на манастирску локацију у Сремске Карловце, али и Повељу аустријског цара Карла VI од октобра 1713. да Сремски Карловци буду седиште катедре архиепископа и митрополита аутономне православне Митрополије⁴⁶.

Паралелне црквено-градитељске активности на локацији у Даљу и Сремским Карловцима показују да је он енергично морао повлачити потезе ради успоставе бољих услова за функционисање црквено-престолних, а нарочито властелинских производно-економских структура у Даљу. Било је то од значаја, јер сеобна Митрополија више од две деценије није имала своје седиште, што је утицало на њено успорено деловање на терену, али и на њене успореније активности према Бечком двору. Међутим, у односу на освајачке активности Османлија 1716, активности митрополита Поповића показале су се као далековид потез, јер је Даљ у тим ратним догађајима у односу на Сремске Карловце представљао квалитетну одступницу. Брига за алтернативно седиште институције Митрополије с разлогом је касније окупирала и патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенту (1737–1748), који је 1741. и 1743. у вези с тим и сам боравио у Даљу и одседао у архиепископско-патријаршијској резиденцији осечкој⁴⁷.

Ипак, због оскудних прихода Митрополије и обавеза према државној благајни митрополит Вићентије Поповић морао је у односу на своје кратковеке претходнике Исаију Ђаковића (7. јануара до 20. јула 1708) и Софронија Подгоричанина (23. априла 1710. до 7. јануара 1711) знатно озбиљније и одговорније бринути и о даљском властелинству. Такав однос и визија престолног архијереја утицали су на домаћинско вођење и изградњу недостајућих црквених и смештајних капацитета. У том смислу, он је први започео изградњу резиденцијалних структура за потребе престолног архијереја као одговорног и угледног црквено-народног представника, домаћина и феудалца, али и смештајних капацитета за управу даљског властелинства, поготово што је оно представљало вредну материјалну подлогу за опстанак Митрополије. Безбеднији положај даљске локације представљао је извесну сигурност у односу на Сремске Карловце који су се нашли у зони Војне границе, па су се црквено-престолне структуре у Даљу у то време све више добијале на значају⁴⁸.

Приметно је да је додела властелинства у Даљу уследила тек када се Бечки двор уверио да патријарх Чарнојевић и Срби нису подржали Ракоцијеву буну (1703–1708 (1711)). Наравно, то коморско властелинство није додељено због изгубљених имања у Пећи као што је био случај са доделом Сирача 1695–1697, већ је дато само на име компензације дуга од 38.678,00 форинти патријарху Арсенију III Чарнојевићу без имовинско-правних гаранција. Тако су се чин доделе даљског властелинства и тобоже добре

⁴⁶ Живан Сечански, *Сремски Карловци кроз историју*, Прештампано из Павле Васић, *Умешничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 18.

⁴⁷ Живко Секулић, *Структура и динамика привреде Српске области Источна Славонија, Барања и Зайчанин Срем*, Вуковар 1997, 66; Милорад Л. Мишковић, *Српска вероисповедна школа у Осијеку („Српска православна вероисповедна основна школа“)*, Летопис 1999, Загреб 1999, 216; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 144–148.

⁴⁸ Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 140, 304–318.

намере Бечког двора у вези с тим свели само на „уписно“ добро⁴⁹, па кад то у датом моменту затреба Бечком двору, могуће је активирати административно-правне замке које се увек другачије могу тумачити, односно по потреби заоштравати и умекшавати, бранити и одбацивати, али и спроводити као у случају доделе и одузимања Сирача 1695–1697, односно куповине и одузимања Сечуја 1697–1702.

На тај начин, чини се да је Бечки двор, а поготово „милосрдни“ кардинал Колонић као вешто прикривани противник патријарха Арсенија III Чарнојевића, врло лукаво изазивао несигурност и спроводио унедоглед стварање утиска привремености институције Митрополије карловачке. То је постала редовна пракса Бечког двора и након одласка патријарха Чарнојевића са животне сцене, све док Црквено-народни сабор није одлучио да се АЕМ властелинство у Даљу остави на уживање митрополитима карловачким „док се не освоји поново Пећ“, као што је речено у првој царској Даровници. Према томе је и у Деклараторији од 16. VII 1779. унесен члан (46) да се даљско властелинство „оставља Архиепископату, док му се друго непокретно добро од равне вредности, које изван Краљевине Хрватске лежи, не дарује“. Такво добро, међутим, није никада нађено, па је на основу авитичког патента (наследног права) који је усвојен 1. V 1853, Народно-црквени сабор 1865. у Сремским Карловцима прогласио даљско властелинство за митрополитско народно-црквено добро⁵⁰.

КРАТКИ ОСВРТ НА ИСТОРИЈУ

Даљ се положијано налази готово на четворомеђи Срема, Славоније, Барање и Бачке. Био је познато и значајно место на Дунаву у праисторији и везује се за благо узвишење код ушћа потока Јаме у Дунав. Код већег дунавског водостаја поток Јама има улогу дунавског рукавца или језера, како каже Евлија Челеби, који на том месту прима и амортизује поплавне водене таласе великог Дунава. У изворима Даљ се помиње још као келтско и римско утврђење *Teutoburgion* (*Teutoburgium*)⁵¹. Затим, Даљ се 1471. помиње као трговиште (*oppidum*), али и као градић на падинама Чворкова брда⁵². У вези с Даљем помиње се и некадашње село Јама (XIV–XVI век) које је од Даља раздвајао поток Јама, и које се вероватно касније спојило са Даљем, али је његово име до данас сачувано у локалном потоку и памћењу⁵³. Први помен насеља Даљ (*Dalya*) датира из 1471, „када је припадало Вуковарској жупанији и имало своју цркву од чијих остатака су Турци са-

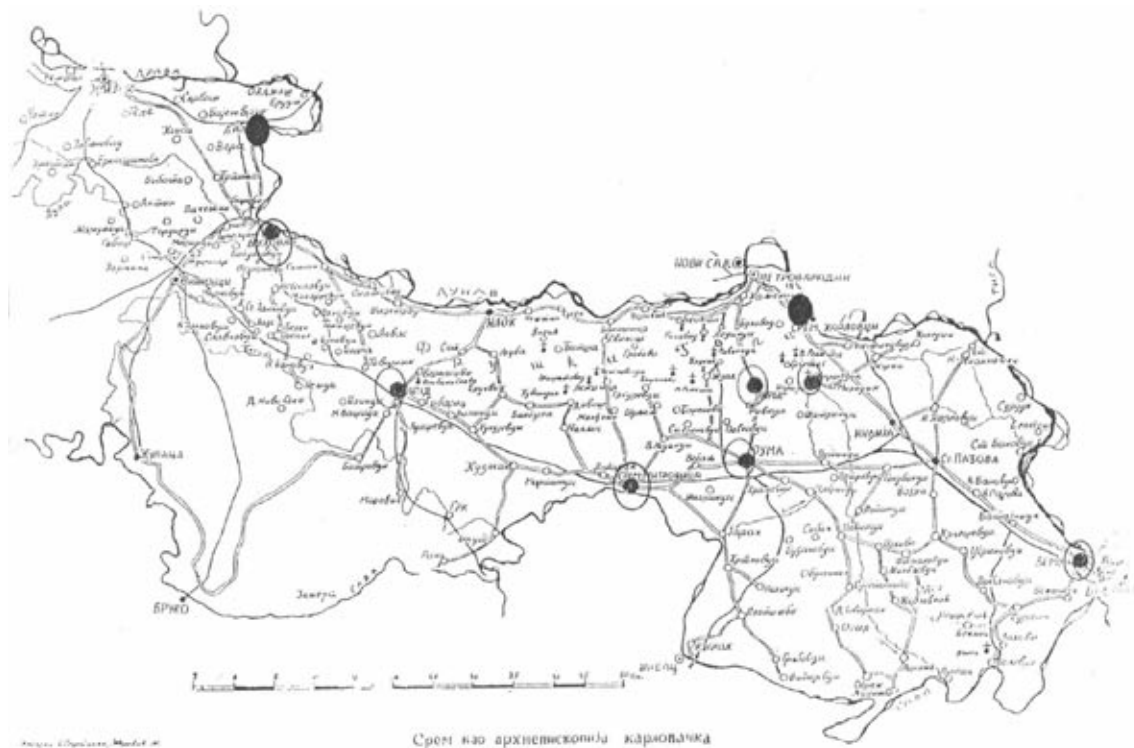
⁴⁹ Славко Гавриловић, *Даљско властелинство Карловачке митрополије у XVIII стољећу*, 21; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 23.

⁵⁰ *Азбучник Српске православне цркве по Радославу Грујићу*, 70; Славко Гавриловић, *Нав. дело*, 21; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 23.

⁵¹ Томислав Ђурић, Драгутин Фелетар, *Стиаре жрађевине источне Хрватске – Избор културно-повијесних споменика бјеловарског краја, Мославине, Славоније и Барање*, Даљ–Вараждин 1983, 169–171; Часлав Оцић, *Нешто о Даљу*, 169; Часлав Оцић, *Даљ: Крајка њевесница*, 471–500; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 13.

⁵² Томислав Ђурић, Драгутин Фелетар, *Нав. дело*, 170–171; Мата Косовац, *Нав. дело*, 223; Драгојла Живанов, *Иконостас катедре Св. архијакона Стефана у Даљу*, Нови Сад 1995, 5.

⁵³ Иве Мажуранић, *Стиановићство и властелинства у Славонији 1736. године и њихова економска подлога*, Осијек 1993, 271; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 14.



Сл. 1. Стара епархијска карта под називом „Срем као Архиепископија карловачка“.

На овој карти Срем и Архиепископија карловачка су јединствена географска и црквено-управна целина и простиру се у међуречју Саве, Драве и Дунава на око 6700 км²; Извор: Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, Сремски Карловци 1970.



Сл. 2. Даљ на карти из 1782;
Извор: Александар П. Ђурановић,
*Српска православна епархија у
Даљу*, Даљ 2007.



Сл. 3. Ситуациони план митро-
полијско-патријаршијске порте у
Даљу, стање 1865–1890. У то време
столовали су патријарси Јосиф
Рајачић (1842–1848–1861), Самуило
Маширевић (1864–1870), Прокопије
Ивачковић (1874–1879–1881),
Герман Анђелић (1881–1888) и
Георгије Бранковић (1890–1907);
Извор: Досије ПЦП-Даљ.

градили цамију⁵⁴. Од 1521. до 1697. у Срему владају Турци и у то време у Даљу постоји хришћанско-православна црква, која се помиње и након изгона Турака⁵⁵. Њена диспозиција везана је за ушће потока Јама у Дунав.

Турски путописац Е. Челеби пише о паланки Даљ која се налази „на обали језера што га ствара један рукавац Дунава. Та паланка је утврђење четвороугаоног облика. То је војводалук на територији пожешког санџака и нијабет осјечког кадилука“⁵⁶. Према запису Е. Челеби, у другој половини XVII века Даљ је још увек градић (паланка) у којем живи око 200 домова муслимана, нешто православних Срба и калвинских Мађара. Одласком Турака (1687) муслиманско становништво се исељава у Босну, а досељавају се Срби из Бачке и Барање. То говори да су јужне границе Хабзбуршке монархије врло често вариране и зависиле од успеха или неуспеха на бојном пољу с Турцима. Резултат тих вишевековних тензија су честе миграције српског становништва на том простору⁵⁷.

Према попису из 1697. „у Даљу су са својим породицама живели само Срби“ који су због страха од Турака дошли из Бачке, Босне и високог (винског) Срема. На самом почетку XVIII века „варош даљска“ описана је као „краљевски фискус (државно добро)“ који је на име компензације дуга Бечког двора додељен патријарху Арсенију III Чарнојевићу⁵⁸. Претходно је цар Леополд I (1640–1705) обећао патријарху српском „aequivalens in aliis Bonis Fiscalibus“ 18. V 1703, а цар Јозеф I (1705–1710) коначно без имовинско-правних гаранција предаје властелинство са припадајућим насељима: Даљ, Белобердо, Борово и Церић патријарху Чарнојевићу 15. VII 1706.⁵⁹ Након тога, уз повремено наметање и скидање интеркаларног терета, па и покушаја његове конфискације од стране Бечког двора, ипак и кроз такве периоде смањених приноса у XVII и XVIII веку, АЕМ добро

⁵⁴ Душан Љ. Кашић, *Српска насеља и цркве у сјеверној Хрватској и Славонији*, Загреб 1988, 190; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 14.

⁵⁵ Душан Љ. Кашић, *Нав. дело*, 190.

⁵⁶ У још детаљнијем опису истиче се: „Унутар тврђаве налази се једна цамија, један месџид, један хамам, један хан, око осамдесет даском покривених кућа, око педесет дућана и градски диздар са око педесет чланова градске посаде. Виногради и баште украшавају читав град. Даљска шљива је слађа и обилнија од пожешке шљиве; штавише, шљива пожегача, која се у фучијама извози у све земље, потјече већином из овога Даља. У њој се налази стари манастир“, вид. Евлија Челеби, *Пушхоис – одломци о југославенским земљама, Пушховање по Сријему 1665. године*, Сарајево 1967, 503, 519; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 14.

⁵⁷ Миграције помиње и Карл Фрајхер (Karl Freiherr) који бележи да се прва колонија Срба доселила у Мађарску после Косовске битке 1389. Друга се догодила у време деспота Ђурђа Бранковића, који се 1433. оженио са Катарином – кћерком грофа Улриха Цељског, и који је потом Београд оставио на располагање Мађарима. Трећа сеоба догодила се 1439. у време Албрехта II. Четврта се догодила 1459. у време Стефана Бранковића (сина Георгија Бранковића познатог још као деспот Ђурађ). Пета сеоба била је 1489. под кнезом Павлом, када је у Срем и Банат прешло 50.000 Срба. После Мохачке битке 1526. Турци проваљују у Угарску, мањи делови становништва пред њима беже на север, и тако опустошени и напуштени земљу насељавају Срби. Потом је средином XVI века под Бакићима уследила још једна сеоба Срба. Након тога, извршена је највећа сеоба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем која је позната као Велика сеоба Срба 1690, када се у јужне области Хабзбуршке монархије преселило од 36.000 до 40.000 породица. Исто тако, још једна мања сеоба догодила се убрзо и под патријархом Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом 1737, када се око 100 породица Срба преселило у Срем, вид. Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, 7–9, 28; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 15; Часлав Оцић, *Нешћо о Даљу*, 170; Часлав Оцић, *Даљ: Крајка њовесница*, 471–500; Ратомир Петровић, *Историја Даља*, Рукопис; Нада Милетић-Станић, *Православне цркве у Барањи*, Нови Сад 1999, 6.

⁵⁸ Мирко Мрковић, *Славонија – њовијесџи насеља и њодријесџи сџановнишћива*, Загреб 2002, 171–190; Часлав Оцић, *Нешћо о Даљу*, 171; Часлав Оцић, *Даљ: Крајка њовесница*, 471–500; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 16–18; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 51.

⁵⁹ Сербске летописи за год. 1829, 59–60; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 265.

Даљ представља значајну основу црквене, школске и културне аутономије на подручју Митрополије и Патријаршије карловачке.

Међутим, борба за даљско властелинство тесно је везана и за Диплому аустријског цара Леополда I о српским привилегијама од 21. августа 1690, а касније и друге сличне дипломе које нису имале значајнијег ефекта осим авитичког патента (наследног права) који је усвојен 1. V 1853, и који су Срби у вези са стицањем имовинско-правних гаранција за АЕМ властелинство у Даљу искористили тек 1865.

Диплома цара Леополда I издата је само 60 година након Statuta Walachorum. Дачако, у њеној преамбули вешто се не помињу ова раније стечена права која је још 5. октобра 1630. као српске уставне статуте одобрио аустријски цар Фердинанд II⁶⁰. Издајући тако патентирану Диплому 1690. у којој су битно смањена претходно стечена српска уставна права из Statuta Walachorum, Хабзбуршка монархија на тај начин вешто игнорише и редукује претходна статусна права и знатно ширу световну управу српског народа у оновременој аустријској и угарској царевини, како за Србе староседеоце тако и за оне који су стигли Великом сеобом 1690.⁶¹

Поред великог и пловног Дунава, напредку Даља у XIX веку допринела је изградња железничке мреже на потезу Осиек–Даљ–Сомбор–Суботица–Сегедин која је пуштена у саобраћај 1. септембра 1869. Затим, убрзо је 23. септембра 1878. пуштена у промет и пруга Даљ – Винковци – Врпоље – Славонски Брод⁶².

Почетком XX века Бечки двор је анектирао Босну и Херцеговину (1908) и убрзо долази до заоштравања односа који су имали утицај на Митрополију карловачку и њене институције у Сремским Карловцима и Даљу. Наиме, након неразјашњене смрти првог престолног архијереја Митрополије карловачке патријарха Арсенија III Чарнојевића почетком XVIII века, дошло је до још једног кобног страдања њеног последњег (двадесетог) престолног архијереја архиепископа, митрополита и патријарха Лукијана Богдановића (1908–1913) у аустријској бањи Бад-Гаштајн 19. августа 1913. То је време заоштравања односа Аустроугарске и Србије, због чега је 1914. избио Први светски рат, па оновременој Црно-жутој монархији никако није одговарало постојање институције патријарха српског. Зато је Беч убрзано вршио притисак на патријарха Лукијана Богдановића да одступи са трона. „Како он није пристао на тако нешто, насилно је уклоњен“⁶³.

Након распада Аустроугарске монархије 1918, престолне митрополијско-патријаршијске структуре и градитељско-резиденцијалне целине Митрополије карловачке у Сремским Карловцима и Даљу нашле су се у саставу новостворене државе Краљевине

⁶⁰ Душан Љ. Кашић, *Срби и православље у Славонији и сјеверној Хрватској*, Загреб 1967, 42–44; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 66–68.

⁶¹ У вези с тим, С. Јарчевић наводи: „Ово лукавство Немаца је успевало због тога што је српски народ изузетно ценио своје духовне великодостојнике, а ови су, истовремено, из самољубља, занемарили најважнији национални интерес и прихватили се управе над народом под окрњеним правима”, вид. Слободан Јарчевић, *Нав. дело*, 102–111; Динко Давидов, *Српске привилегије*, Нови Сад – Београд 1994, 24–37; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 31–32, 143.

⁶² Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 17.

⁶³ Миладин Бојић, *Карловачки патријарси – Српско Срепљење: Два века српске слободе* (5), Православље – Новине Српске патријаршије, бр. 866, Београд 2003, 2; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 36–37.

СХС, а од 1929. у саставу Краљевине Југославије на челу са српском краљевском династијом Карађорђевића⁶⁴.

На даљском властелинству кроз XVIII и XIX век непрестано се водила борба око убирања закупа између арендатора и Митрополије, а она се наставила и у XX веку у новој Краљевини Југославији. Приликом спровођења аграрне реформе 1919–1924, АЕМ добро Даљ је знатно редуковано, јер је 4000 катастарских јутара подељено беземљацима. Након свих подела које је водио Аграрни уред Краљевине Југославије, Патријаршији карловачкој у Даљу остало је власништво над резиденцијом Његове Светости патријарха, „где му, уз двор, стоји на располагању прекрасан парк, тик уз Дунав, и Управа добара, са станом директора и са много пољопривредних зграда, као и великих магацина, једне сушионице за хмељ, пространог винског подрума и електричне централе“, а код Сремских Карловаца остало је власништво над пустаром Лабудњача и газдинством Архангелово⁶⁵.

Нове државно-административне промене уследиле су са Другим светским ратом када је 10. априла 1941. проглашена тзв. Независна Држава Хрватска. У новим окупационим приликама, Сремски Карловци и Даљ припали су злогласној НДХ. Тако су се престолне митрополијско-патријаршијске структуре и градитељско-резиденцијалне целине на овим црквено-престолним локацијама нашле на удару терора, пљачки и скрнављења, као најтежих облика етничког, културног и духовног геноцида⁶⁶.

Убрзо након проглашења НДХ поглавник Анте Павелић 29. IV 1941. потписује следећу уредбу: „Задаћа је усташког покрета бринути се да у усташкој држави увијек и свугдје влада само хрватски народ, те да он буде потпуни господар свих стварних и духовних добара у својој земљи“. Дакако, она је ван закона ставила материјална, културна и духовна добра српског народа у Хрватској, што је довело до пљачке покретних вредности у Срему и другим деловима бивше НДХ⁶⁷. У самом Даљу спровођено је покрштавање Срба, а 1942. срушена је и православна српска Црква Светог Димитрија⁶⁸.

Завршетком Другог светског рата 1945. престолне митрополијско-патријаршијске структуре и градитељско-резиденцијалне целине Карловачке митрополије у Сремским Карловцима и Даљу, као и друга црквена добра у новоствореној држави, нашле су се

⁶⁴ Стварањем нове државе Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (СХС) 1. XII 1918. на темељу три указа од 9. априла 1919. уследило је уједињење Српске православне цркве. Први указ дефинисао је статус Карловачке митрополије унутар СПЦ и новостворене Краљевине СХС. Другим указом, заменик на престолном трону Карловачке митрополије, епископ Мирон Николић, разрешен је дужности престолног архијереја. Потом је одређено управљање Српском православном црквом у некадашњој Митрополији карловачкој. И коначно, трећим указом стављене су ван снаге наредбе Франца Јозефа I од 11. VII 1912, којим су биле укинуте црквено-аутономне уредбе Митрополије карловачке, вид. Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, 55–57; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 37.

⁶⁵ Јован Козобарић, *Српска православна парохија у Даљу крајем године 1931*. (Приредио Боровој Чалић), *Љетопис*, Загреб 1998, 41; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 53–57; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 57, 370.

⁶⁶ Динко Давидов, *Злодела и зреси, Уништавање српских манастира и црква – Сремска епархија 1941–1945–1950*, Београд 1990; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 37.

⁶⁷ Динко Давидов, *Злодела и зреси*, 7–256.

⁶⁸ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 63–72; Слободан Милеуснић, *Духовни геноцид 1991–1993*, Београд 1994, 5–151; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 377; Динко Давидов, Радомир Станић, Мирослав Тимотијевић, *Рајна страдања православних храмова 1991. з. Српске области у Хрватској*, Београд 1992, 7–85.

на удару нових антирелигијски расположених комунистичких власти. Због таквог рестриктивног односа режима, Српска православна црква доживљава мирнодопско затирање, јер је осиромашена неделама и рестрикцијама идеолошког једноумља.

Увођењем рестриктивних санкција извршена је конфискација црквених непокретних и покретних добара, али и ометање црквено-народних функција и деловања. А незаконито развлачење и уништавање остатака непокретне и покретне имовине Српске православне цркве граничило се са историјским огрешењем и националном издајом⁶⁹.

Значи, престолне митрополијско-патријаршијске структуре у Сремским Карловцима и Даљу, у време Демократске Федеративне Југославије (ДФЈ), затим Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ) и на крају Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (СФРЈ), нашле су се у рукама нових властодржаца. Такво стање ствари, повремено с мање или више екстремизма, потрајало је све до 1991, због чега рушевине српских цркава и манастира из Другог светског рата и данас још опомињу и оптужују, као нпр. срушени и још увек необновљени Манастир Бешеново на Фрушкој гори⁷⁰.

Међутим, у Социјалистичкој Републици Хрватској Срби 1971, а онда и 1991, доживљавају ескалацију дуго прикриваних, а онда и обновљених говора мржње и претњи из времена НДХ⁷¹, као и последично страдање црквених и других културних добара 1991–1995⁷².

У црквено-управном и административном смислу, парохијске структуре у Даљу, од васпостављања Сремске епархије 1947. па све до 1991, биле су у саставу ове старе епископије. Актуелни догађаји око распада СФРЈ 1991, затим стварање нових држава и нових граница, указали су на потребу духовне обнове и сабирања и верске заштите православних Срба у Републици Српској Крајини и њеном непосредном окружењу. То је и био разлог да Свети архијерејски сабор 1991. донесе одлуку о васпостављању Епархије осјечкопољске и барањске са седиштем у Даљу.

⁶⁹ Динко Давидов, *Злодела и ђреси*, 48.

⁷⁰ Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 37–38.

⁷¹ Жарко Пуховски, *Срби у Хрватској јуче, данас, суштра*, Загреб 1998; Смиља Аврамов, *Геноцид над српским народом*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2009, 9–40; Јован Мирковић, *О неким њиховим усташкој геноцида и јасеновачким логорима*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2009, 41–74; Ђуро Аралица, *Својим геноцидним намера и планова*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2010, 119–143; Никола Жутић, *Римокатолицизам и геноцид у Независној Држави Хрватској*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2007, 27–42; Светозар Ливада, „Олуја“ као њораз која се митоманством жели претворити у највећу њобједу, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2007, 89–103; Светозар Ливада, *Етничко чишћење злочин својства*, Загреб 1996; Културоцид–Књиготид, Тематски број, Загреб 2003; Борислав Микелић, *Како је оштета српска Крајина*, Београд, Рукопис припремљен за штампу, 2011, 84–86; Никола Симићев, *Геноцид над Србима у Хрватској на крају 20. века*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2006, 99–112; Јован Мирић, *Олујно мирошворство и етничко чишћење*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2006, 181–201; Милојко Будимир, *Срби из српске Крајине и Хрватске од констатације њиховости до избјежљивости*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2008, 181 (177–185); Велимир Љ. Ђеримовић, *Културно наслеђе и мировне мисије у Републици Српској Крајини 1991–1998*, Зборник радова „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2005, 224, 235; Перо Матић, Никола Живковић, *Историја Срба у Барањи*, Бели Манастир 1995, 32–33.

⁷² Слободан Милеуснић, *Духовни геноцид 1991–1995. (1997) – Прељед њоружених, оштетених и обесвећених цркава, манастира и других црквених објеката у райу 1991–1995. (1997)*, Београд 1997, 5–235; Велимир Љ. Ђеримовић, *Културно наслеђе и мировне мисије у Републици Српској Крајини 1991–1998*, 225; Михајло М. Вучинић, *Грађански рай у Хрватској 1991–1995*, Книн–Београд, 2005; Нада Милетић-Станић, *Нав. дело*, 5–8.

Дакле 71 годину након престанка свих функција аутономне Митрополије карловачке 1920, Даљ као њено алтернативно седиште, затим седиште Љетне резиденције архиепископа, митрополита и Његове Светости патријарха српског и седиште управе АЕМ властелинства, постао је 1991. ново седиште Епархије осјечкопољске и барањске. Тако су некадашње престолне митрополијско-патријаршијске структуре и грађевине у Даљу у јуридиктој надлежности Патријаршије у Београду, што значи да се оне до даљњег користе за потребе седишта Епархије осјечкопољске и барањске, њене актуелне епископске катедре и Његовог преосвештенства епископа Лукијана (Владулова)⁷³.

Када је маја 1991. некадашњи митрополијско-патријаршијски комплекс са саборним Храмом Светог Димитрија и припадајућим резиденцијалним, образовним, културним и смештајно-економским јединицама додељен као седиште васпостављене институције Епархије осјечкопољске и барањске, био је сасвим деградиран, запуштен и недовољан за смештај, рад и деловање актуелне институције, престолног архијереја и протокола нове Епархије. Затичући овакву „мерзост и запустјеније“, епископ Лукијан је још и у том ратном времену покретао обнову порушених и оштећених храмова, али и овог историјски значајног митрополијско-патријаршијског, односно актуелног епархијског комплекса. Велики ентузијазам, мобилизаторска и градитељска енергија епископа Лукијана на духовној и укупној обнови и сабирању, те стабилизацији и консолидацији српског домаћинског, духовног, културног и градитељског бића, битно је спречила започети егзодус Срба, али је и подигла морал да се што пре поправе и обнове деградиране, оштећене и порушене парохијске, манастирске и епархијске светиње и комплекси⁷⁴.

Након устоличења епископа Лукијана, кроз само две деценије великих обновеитељских активности (1991–2011), стање беспућа на подручју Епархије осјечкопољске и барањске све више добија димензије резолутне обнове и васкрснућа из пепела. Велика градитељска енергија, елан и смисао да препозна и артикулише духовне, културне и градитељске вредности и достигнућа српског вишевековног стваралаштва и трајања Срба на овим просторима, данас у послератном времену и у време трајања велике светске економске кризе од 2008. до 2011, може бити само на ползу српском народу и његовој Светој цркви.

Убрзо након мирне реинтеграције САО Славонија, Барања и западни Срем у Републику Хрватску 1997–1998, свакако врхунско градитељско и обновеитељско дело епископа Лукијана јесте обнова и ревитализација старог, замрлог и рушевног митрополијско-епархијског комплекса у Даљу. Међутим, уз свесрдну сарадњу и здружено деловање епархијског свештенства, ту спада и обнова и ревитализација оштећених, деградираних и замрлих храмовних светиња, крстова, парохијских домова, манастирског комплекса Даљска водица, али и оживљавање древне целине Манастира Брана код села Брањина у Барањи⁷⁵. У овом часу, вредна је сваког помена конзервација и рестаурација иконостаса дворске капеле Светог првомученика и архиђаконa Стефана, затим увођење и одржавање веронауке, оживљавање епархијске издавачке делатности, као и црквено-

⁷³ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 130; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 39–40, 163.

⁷⁴ Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 40–41.

⁷⁵ Стеван Михалцић, Перо Матић, *Манастир Брана и село Брањина у прошлости*, Бели Манастир 1994, 5–60.

-народних духовних и културних активности. На крају, посебно су важне активности за поврат одузетих покретности и непокретности некадашњег патријаршијског властелинства и друге црквене непокретне и покретне имовине на подручју Епархије осјечкопољске и барањске⁷⁶.

ПАРОХИЈСКА ПОРТА СВЕТОГ ДИМИТРИЈА

Данас је тешко говорити како је изгледала прва православна парохијска црква и порта у Даљу, јер не постоје записи или било какви други документи који би дали било какав наговештај о њеном изгледу, грађевинском материјалу, димензијама...

Ипак, у вези с тим не могу се занемарити историјске чињенице о древной државно-територијалној организацији, зачецима хришћанства и црквено-народном животу на ужем и ширем простору око Блатног језера, Осечког поља и Мурзијанског језера, о којима на основу докумената пише прота Стеван Михалцић. Он цитира те документе и грчког историчара Јорданеса (552), који пише о отаџбини Словена у његово доба која је „почињала код 'Lacus Mursianus' (језеро Мурзијанско) и вароши једне која се звала 'Civitas Novietunense' и да се 'пружала до Дњестра и Вистуле'“⁷⁷. Након што су „Привина и син му Коциљ“ после 818. основали најпре трибутарну, а потом самосталну Словенску државу око Блатног језера, у споразуму са владаром моравским затражили су од грчког цара Михаила да им пошаље хришћанске проповеднике са Истока.

Тако убрзо након смрти Светог Ћирила (826–869), његов брат Свети Методије (816. или 820–885) као православни мисионар долази на овај простор да поучава становништво хришћанству. „У то доба основане су православне епархије у Весприму и Печују. У свакој од ових епархија основани су многи православни Словенски манастири. Међу овим Ћирило-Методијевским манастирима био је и Манастир Брана по сред планине Брањинске, код села Брањине. (...) Затим Манастир Pelmonostor (Бели Манастир) је на западном крају Брањинских брда код данашњег Белог Манастира (...), затим Манастир Бата је на крају Брањинске планине, на источној страни, на обали Дунава, код данашње Батине Скеле. (...) Оба ова манастира (Pelmonostor и Бата, оп. аутора) постојала су већ 1093. (...). У близини села Кнежева код данашње пустаре Геша сместио се Манастир Гет (Geeth, Geuth) на левој обали реке Карашице уз села Гајић и Чибогат. (...) Да су ови манастири били православни, о томе имамо сведочанство папе Иноћентија из године 1204. септ. 14-ог у његовом писмену“⁷⁸ итд.

⁷⁶ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 60–257; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 39–40, 163.

⁷⁷ Прота Михалцић наводи да „Шафарик допушта да је Мурзанско језеро могло бити уз варош Murzu (Осек)“, а Јорданеса цитира према документу: De Getharum sive Gothorum origine et gestis. W. Westenbah: Deutschlands Geschichtsquellen I 56 – III; Затим цитира: Cod. Diplom. Hung Andegev V св. стр. 388 бр. 233; Затим: „Prima meta de Narad in parte occidentali incipit ab orrea Wlkani, et vadit inde ad meridiem Jungiter ecclesiae de Baranna. . inde ad occasum venit ad Vrsy... ad terram Wdwarnicorum, de villa Bog et jungitur. ad... orream Vlkani“. Codex. Diplom. Comitum Zichy. Pest. 1871; Затим: Wenczel: Codex Dipl. Arpad Conf. VIII 29; Затим: Codex. Dipl. Fejer Tom. VI. Vol. II стр. 27 година: 1296 Ibidem стр. 57 год. 1296 (одломак). – Мати краља Андрије III била је Томасина Морозини: „ducissa Slavoniae, a Danubio usque ad Mare“; Затим: Mon. Rom. Ep. Vesprem. Tom. I стр. 12 бр. XV; вид. Стеван Михалцић, *Перо Матић*, *Нав. дело*, 5.

⁷⁸ Стеван Михалцић, *Перо Матић*, *Нав. дело*, 7–9.

Значи, кроз деловање Светог Ћирила и касније самог Методија евидентни су утицаји на барањско средњовековље на падинама Брањинске планине, затим одјек тог средњовековља рефлектује се и на Осечко поље, сремске падине Фрушке горе, али и знатно шире. Зато су ови простори карактеристични по умножавању хришћанско-православних заједница, установљењу раних средњовековних црквено-духовних институција и изградњи иманентних црквено-световних структура и капацитета на подручју равничарског и бреговитог Срема, Барање, Славоније као и њиховом ужем и ширем окружењу. Наравно, у то време граде се православне манастирске, парохијске, намесничке и епархијске структуре са иманентном храмовном јединицом, скромним резиденцијалним и пратећим смештајно-економским јединицама, чему је претходило откровење теофаничног и хијерофаничног *genius loci* и последично крстоносно маркирање култног места и одређивање његовог црквено-амбијенталног волумена у локалном просторно-пејзажном окружењу.

У Подунављу и на целом подручју некадашње Војне границе⁷⁹, због учесталих ратова често су се мењали господари, затим односи снага и граничних линија, што је било од пресудног утицаја на миграције становништва на том простору⁸⁰ који је обухватао ужа и шира подручја Босне, Далмације, Лике, Кордуна, Баније, Славоније, Срема, Барање, Бачке и Баната. Како су Срби на тим подручјима били староседеоци и граничари, тако су они та подручја већ од XIV века и у време Велике сеобе Срба 1690. додатно насељавали, обрађивали и бранили⁸¹. Њихов свакодневни и сурови граничарски и кметски живот на тим подручјима кроз вишевековну хришћанско-православну историју, снажила, храбрила и испуњавала је православна традиција и духовност. Она их је у свакодневним суровим граничарским изазовима и кметским обавезама окупљала и снажила, традиционално бодрила и помагала у духовном смислу, дајући им веру у опстанак и снагу да издрже на овом суровом бранилачком штиту хришћанске Европе. Кроз то су Срби били изузетно везани за своја огњишта и ова подручја, на којима су они и њихови преци у крвавим бојевима губили животе, остављали своје кости и гробове и разорене топониме и храмове у одбрани европског и њиховог хришћанског идентитета и дигнитета пред освајачким походима и насртајима Османлија⁸².

Посебно су били везани за Српску православну цркву, као исконску, традиционалну, саборну и свакодневну духовно-световну потребу. Снагу своје вере и благотворну духовну енергију испољавали су и кроз своје потребе за саборношћу и православним светињама на том подручју. Зато су их и у најтежим временима градили, у духу са својим коренима и православном традицијом, а чували су их и обнављали према својим могућностима. Био је то случај и у Даљу⁸³. Након турског рушења прве богомоље, православни христијани нису клонули духом, већ су на старим темељима и према могућ-

⁷⁹ Душан Вулетић, *Војна граница кроз слике планове и графичке приказе*, Сремска Митровица 1996, 1–42.

⁸⁰ Мирко Тишма, *Срби и црква у Чешину*, Сремски Карловци 1997, 12–15.

⁸¹ Марко Тутук, *Моја заједна Славонија*, Београд–Ведес 2003, 9–44.

⁸² Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 132–133.

⁸³ Исто, 133.

ностима подигли нову православну цркву. Тако у Даљу, после изгона Турака „осим цркве и поповске куће и школе“ постоји и „113 христијанских кућа“⁸⁴.

Након бројних пресељеничких мука 1690, окупљања, те духовног, а онда и саборног, насељског и других световних облика груписања српског староседелачког и пресељеничког живља око Српске православне цркве и тадашњих црквено-народних великодостојника, српски народ се поступно консолидовао на овом плодном и несигурном гранично-пограничном подручју. У том смислу, стварана су нека нова, а обнављана су и нека напуштена насеља и порушени православни храмови уз Војну границу. А са формирањем, или обновом, цркве и насеља, створили су се социјални, духовни, економски и други световни разлози за опстанак на таквом подручју⁸⁵.

Да то није тако било, данас не било ни цркве у Даљу, ни Срба у Осечком пољу, Барањи, Славонији, Срему, Бачкој, Банату, а нарочито их не би било у њиховом ужем и ширем окружењу. На основу ове чињенице, затим сачуваних и овде већ цитираних белешки о постојању православног храма у Даљу у време када се он још 1471. помиње као градић, види се да православне цркве на тим просторима постоје и у средњем веку. Пошто су цркву Турци срушили и од тог материјала градили џамију, није тешко закључити да је то већ тада био тврд грађевински материјал. Међутим, то само потврђује да је у раније оскуднијим средњовековним временима највероватније постојала и њена скромнија претходница од меког грађевинског материјала (можда од дрвета или плетера), какве у време раних и дуготрајних српских средњовековних сеоба и осталих страданија Д. Павловић назива српске цркве брвнаре⁸⁶.

МИТРОПОЛИЈСКА ПОРТА СВЕТОГ ДИМИТРИЈА

Према изворима, види се да су се на месту старе парохијске порте у Даљу, након што је Бечки двор доделио коморско властелинство и тиме компензовао дуг према патријарху Арсенију III Чарнојевићу 1706, стекли услови за њену поступну трансформацију у смислу црквено-институционалног и црквено-градитељског уздицања. Тај одлучујући моменат постао је уједно и наговештај да ће у таквим околностима у Даљу доћи до повремених или сталних, односно краћег или дужег боравка престолног архијереја аутономне православне Митрополије као фискалног обвезника и врховне црквено-народне институције у Хабзбуршкој монархији.

У таквим околностима, када престолна или нека друга по достојанству њој блиска, или нижа црквена институција, успоставља своје седиште на манастирској, парохијској и другој сличној црквеној локацији, неминовно долази до уздицања и усложњавања првобитних структура ниже црквене институције у вишу. То трансформисање, усложњавање и уздицање из нижег степена у виши, високи или врховни, увек се усклађује са нареченим достојанством и (хи)јерархијско-епархијским статусом такве више, високе

⁸⁴ Душан Љ. Кашић, *Српска насеља и цркве у сјеверној Хрватској и Славонији*, 190.

⁸⁵ Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 133.

⁸⁶ Добросав Ст. Павловић Бојко, *Српске цркве брвнаре у свешћу сеоба и других страдања*, Зборник радова о Тристагодишњици Велике сеобе, Београд 1997, 129–140; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 137.

или врховне црквене институције која због духовних, мисионарских, па и социјалних разлога има потребу за седиштем, смештајем и деловањем.

Ова трансформација и уздизање од једноставније парохијске до сложеније престолне митрополијске порте у Даљу⁸⁷ представља карактеристичан пример црквене порте сремскокарловачке која је у време Аустроугарске била важна црквено-духовна локација са саборним Храмом Светог Димитрија, Љетном резиденцијом престолног архијереја Митрополије и Патријаршије карловачке (1690–1920), и АЕМ властелинством које је имало важну улогу у опстанку ове врховне црквено-народне институције у Хабзбуршкој монархији.

После Велике сеобе Срба 1690, за изгубљена добра у Пећи, затим одузета властелинства у Сирачу и Сечују и дуг Монархије патријарху Арсенију III Чарнојевићу за вишегодишње неплаћену десетину од 38.678,00 форинти⁸⁸, аустријски цар Јозеф I 15. VII 1706. додељује патријарху коморско властелинство у Даљу без имовинско-правних гаранција. Можда је даљско властелинство и представљало приближан еквивалент за неплаћену десетину од 38.678,00 форинти, али ту још недостаје обећани еквивалент Бечког двора за изгубљена добра у Пећи, као и еквивалент за трошкове око започете изградње седишта Митрополије у Сирачу, а поготово еквивалент за трошкове куповине дела властелинства у Сечују где се за четири године увелико изградило седиште Митрополије које је одузела Неоаквистичка комисија⁸⁹.

Стицајем таквих околности, дотадашња црквено-парохијска даљска локација након Сирача и Сечуја недвосмислено улази у нови план патријарха Арсенија III Чарнојевића за изградњу црквено-градитељских јединица, које би биле оптималне за смештај седишта новог училишног центра и других институција аутономне Митрополије. На примерима Сирача и Сечуја такође је видљиво да патријарх Арсеније III Чарнојевић седиште Митрополије везује за властелинство као врло битну производно-економску окосницу за одрживо функционисање и опстанак ове аутономне црквено-духовне и црквено-народне институције. На основу тога није тешко закључити да би он ту своју прагматичност наставио и у даљском случају. Ипак, у овим својим намерама патријарх Чарнојевић није успео због изненадне смрти 27. X 1706. током посете Бечком двору.

Додела коморског добра Даљ на име компензације дуга Бечког двора патријарху Арсенију III Чарнојевићу 1706. представља иницијацију и озбиљан повод за луцидно промишљање, а онда и ортопраксично интегрисање дотадашње старе и положајно атрактивне парохијске локације у Даљу у оквир првопрестолничких интереса престолног архијереја и аутономне институције Митрополије. Иако само АЕМ властелинство није имало имовинско-правне гаранције, парохијске структуре у Даљу ипак су биле

⁸⁷ Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 419–427, 445–451.

⁸⁸ Износ о дугу патријарху Арсенију III Чарнојевићу у литератури варира између 38.000,00 и 38.678,00 форинти. Када је у питању износ од 38.000,00, он је везан за 1769. када је царица Марија Терезија понудила тај износ у државним папирима како би узела АЕМ добро Даљ, што Срби нису прихватили, вид. Сербске летописи за год. 1829, Будим 1829, 61–62. Када је у питању износ 38.678,00 форинти, он је везан за цитирање Радослава М. Грујића, који наводи: „Међутим, дуг државни патријарху попео се био на 38.678 фор., јер држава неколико година није плаћала патријарху откупљени патријархов десетак од Срба Браћаца и Будимаца, који је износио 3.000 форинти годишње”. Овај податак са незнатном разликом у износу, такође цитирају многи аутори, вид. *Азбучник Српске православне цркве по Радославу Грујићу*, 70.

⁸⁹ Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 181, 263–266.

изграђене на сопственим као имовински безбедним, а изнад свега светим волуменима црквених грађевинских парцела. Осим наведених разлога, треба још поменути да се ту радило о уздизању институционалног и градитељског првобитног облика парохијске порте у Даљу на висок ниво институционалног степена и градитељског облика аутономне митрополијске институције са иманентним, интегративним, компатибилним, комплементарним, функционалним и традиционалним елементима и пропорционалним волуменима сложенијег или врховног облика православне црквене порте⁹⁰. То је свакако подразумевало уздизање, односно проширење и трансформацију постојећих парохијских, а изградњу мањкавих капацитета и облика за обредне и религиозне потребе, али и за рад и деловање институције Митрополије и АЕМ властелинства Даљ.

Из досадашњег кратког историјског осврта види се да су Сремски Карловци и Даљ због повољног положаја на Дунаву били врло привлачни за седиште Митрополије. Међутим, сама спознаја о имовинско-правној несигурности даљског властелинства била је један од важних разлога због којег је требало сачекати да прође седам година након 1706, па да се тек 1713. донесе одлука о дефинитивном смештају седишта тадашње Митрополије крушедолске на имовински-правно безбедну манастирску локацију у Сремским Карловцима.

То говори да је безбедна даљска парохијска локација интересантна за формирање и уздизање митрополијско-патријаршијских структура само у случају ако се за АЕМ властелинство могу обезбедити имовинско-правне гаранције. Због овог сложеног имовинско-правног проблема такође је требало сачекати седам година да се промисли о евентуално новом непредвидивом ризику одузимања, затим наметања интеркаларних терета или неке друге препреке. Уз све сагледане ризике, можда је у датом моменту превладала и опција да се уз помоћ правних зналаца и саветника храбрије и правно мудрије уђе у неки облик борбе за заштиту власничких права на АЕМ добру Даљ. Дакле, вероватно се радило о новостеченим искуствима и знањима и последично правно виспредијем и резолутнијем промишљању, него што је то било у случају Сирача и Сечуја, што јасно говори колики је црквено-економски значај имао даљски спахилук за Митрополију у тим исцрпљујућим и оскудним сеобним временима.

Наравно, бременисте промене граница у зони Војне границе морале су се респектовати у вези са припремом нужне одступнице на даљској локацији, али она је ипак била у другом плану с обзиром на економски исцрпљену институцију дотад сеобне Митрополије. Овакви облици опреза и намера били су неопходни због увек непредвидивих и ћудљивих одлука Бечког двора, када је у питању његов интерес према статусу АЕМ добра Даљ. Исто тако, уз наведене разлоге, за такво опрезно одлучивање није била мање важна ни велика вредност овог феудалног властелинства, ни добра међусобна повезаност Даља и Сремских Карловаца преко паробродских веза на пловном Дунаву⁹¹.

Прве значајније и конкретније градитељске потезе у трансформацији наслеђених скромних коморских и парохијских структура и грађевина, и градњи нових митрополијских структура и грађевина у Даљу, покренуо је митрополит Вићентије Поповић Хаџи-Лавић од Јањева (1713–1725). Тако је он стицајем важних историјских околности

⁹⁰ Велимир Љ. Ђеримовић, Докторска дисертација, 67–203.

⁹¹ Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 66–72.

постао први престолни архијереј Карловачке митрополије, који је постао први активни градитељ првих црквено-престолних грађевина и просторних основа престолне градителске целине у Даљу. Градећи тако прве облике престолно-градитељских структура, као што је прва фаза Митрополијског двора Карловачке митрополије у Даљу⁹², митрополит Поповић постао је и први градитељ будуће основе даљске црквено-резиденцијалне структуре, која је у XVIII и XIX веку ударила печат целокупној просторно-урбаној матрици Даља.

Међутим, како митрополијске структуре и градитељске целине имају и своју духовну основу, највероватније да митрополит Вићентије Поповић већ 1713–1715, снагом своје вере и духа мудро одлучује, доприноси и учествује, а снагу његовог ктиторског и градитељског духа у изградњи саборног Храма Светог Димитрија у Даљу помажу даљски парохјани и верни православни народ у његовом окружењу. Овде је несумњиво реч о великом црквено-народном градитељском подвигу, иако нема података о почетку градње, као ни архитекти и градитељу⁹³. У томе је својом ктиторском снагом сигурно учествовао митрополит Вићентије Поповић, као што је евидентно да је он 26. октобра 1716. осветио овај монументални саборни храм⁹⁴. Саборна црква у Даљу по габаритима представља монументални дом Господњи⁹⁵, који је димензиониран према архијерејском достојанству, црквено-престолном статусу Карловачке митрополије и капацитету црквено-народних потреба верног српскоправославног народа у Даљу и његовој ближој околини⁹⁶.

У таквим околностима, већ од 1713. до 1716. заслугом митрополита Вићентија Поповића, дотадашња даљска парохјиска локација уздигнута је на митрополијски степен и на месту старе парохјиске даљске цркве за митрополијске потребе изграђена је нова саборна Црква Светог Димитрија. „Зграде на даљском добру биле су у XVIII вијеку врло скромне“⁹⁷, зато се већ од 1715. до 1718. гради први Митрополијски двор са скромним волуменом дворске баште, оградним структурама и управном зградом за смештај централне властелинске управе. Исто тако, покренута је организација и изградња просторно-градитељских јединица за потребе локалних властелинских управа на широком подручју овог феудалног властелинства. Дакако, било је то нужно, јер институција Митрополије након турске провале и скрнављења Манастира Крушедола 1716. није имала потребне капацитете за сопствени смештај, као ни могућности за редовне црквено-народне активности, како у оштећеном Манастиру Крушедолу тако ни на још недовољно изграђеним локацијама у Сремским Карловцима и Даљу.

⁹² Димитрије Руварац, *Како је изгледао Даљ 1769*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, св. 9, књ. IV, св 2, Сремски Карловци 1931, 324; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 138.

⁹³ Љиљана Петровић, *Иконостас цркве Св. Димитрија у Даљу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, бр. XVIII, Нови Сад 1996, 139; Миодраг Јовановић, Никола Кусовац, *Иконостас српске цркве у Даљу*, Зборник за ликовне уметности, бр. 3, Нови Сад 1967, 281; Милан Ђ. Балић, *Защити́и́а културних и природних добара Српске области Славонија, Барања и Западни Срем 1992. – 1996.*, Вуковар 1997, 99; Илија Протић, *Па́иријаршијски двор Даљ – Радови обнове у пери́оду 1992. – 1994.*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, бр. XVIII, Нови Сад 1996, 81; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 60.

⁹⁴ *Шема́и́изам Српске правосла́вне архидије́цезе сремско-карловачке за го́дину 1896*, Сремски Карловци 1896, 51; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 60; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 321–340.

⁹⁵ Димензије храма: ширина 16 м, дужина 36 м, висина звоника 61 м, дебљина зидова 1,5–2 м, дубина темеља за брод и апсиду 1,6–1,8 м, дубина темеља за звоник 2,1 м, вид. Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 82.

⁹⁶ Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 136, 304–340.

⁹⁷ Душан Љ. Кашић, *Српска насеља и цркве у сјеверној Хрватској и Славонији*, 192.

Због страдања Манастира Крушедола и због ратне несигурности Војне границе, брдо Везирац и Сремски Карловци били су у непосредној ратној опасности од 6. VIII 1716. све до јануара 1717.⁹⁸ У то време архиепископ и митрополит Вићентије Поповић Хаци Лавић, највероватније из безбедносних разлога, борави у Даљу. То је вероватно и био кључни разлог за његову одлуку о изградњи недостајуће резиденције и довршењу или изградњи примеренијег саборног храма у Даљу. Исто тако, био је то и довољан повод да се схвати неопходност одржавања Црквено-народног сабора у Даљу. Како је тај рат завршен Пожаревачким миром 10. VII 1718, о Црквено-народном сабору у Даљу сведочи и епископ горњокарловачки Манојло Грбић, који бележи следеће: „године 1718., дакле, неће послѣ Пожаревачког мира, држат је Српски сабор у Даљу, гдје су опет изнесене многе жалбе на државне власти ради повријеђених Српских привилегија“⁹⁹.

У архипастирској фази митрополита Павла Ненадовића (1749–1768), проширују се резиденцијално-протоколарни капацитети. Тако је 1754. на постојеће јужно крило Митрополијског двора у Даљу надограђен нов део, а извршена је и ремоделација и проширење Дворске баште. У намери да изгради снажан српски духовни центар у Даљу, митрополит Ненадовић на манастирском локалитету Даљска водица 1758. на месту старе црквице подиже барокну капелу Рођења Пресвете Богородице. Такође, у смештајно-економском делу у Даљу, изградио је „мејашницу“ уз постојеће куће за бачвара и качара, затим 4 амбара и 2 чардака¹⁰⁰.

Након извесног застоја у изградњи митрополијских структура и капацитета на овој даљској локацији, у архипастирској фази митрополита Стефана Стратимировића (1790–1836) извршена је доградња саборног храма 1799. Затим, 1802, 1808. и 1812. извршена је реамбулација феудалних добара на даљском властелинству, након чега су урбаријалне власти за свако село нацртале урбаријалне мапе са обавезама и начином уређења грађевинске парцеле¹⁰¹.

Просторно-планске активности митрополита Стратимировића за уређење митрополијског властелинства у Даљу биле су само повод и увод у другу доградњу Митрополијског двора која је завршена 1828. Била је то трећа фаза изградње ове резиденцијално-протоколарне целине у оквиру које је подигнута и дворска капела Светог архиђакона Стефана. У тој фази, извршена је ремоделација Дворске баште и још једно проширење, све до паробродске станице на Дунаву.

Овим црквено-градитељским активностима на даљској локацији, извршено је дефинисање волумена порте и градитељска санација дотрајалих митрополијских струк-

⁹⁸ Живан Сечански, *Сремски Карловци кроз историју*, 18; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 140.

⁹⁹ Манојло Грбић, *Карловачко владичанство – Друђи дио – Српска православна црква у Карловачком владичанству*, Карловац 1891, 286; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 139–140; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 17.

¹⁰⁰ Димитрије Руварац, *Како је изгледао Даљ 1769*, 324; Славко Гавриловић, *Даљско властелинство Карловачке митрополије у XVIII столећу*, 48; Велимир Љ. Ђеримовић, Докторска дисертација, 419–420; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 333; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 122–123.

¹⁰¹ Према овим таблицама, први репрезентативни део чини кућа и уресни врт, други део чини смештајно-економско двориште и трећи део чини утилитарна вртна целина. Тако су установљене и урбаријалне таблице, које су прописивале пореске и друге обавезе домаћинства према феудалцу и Монархији, вид. Велимир Љ. Ђеримовић, Докторска дисертација, 419–420; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 336–337.

тура. Након тога, уследио је поновни мањи застој све до успоставе патријаршијске фазе и градитељских активности у време патријарха Јосифа Рајачића (1842–1861) и патријарха Георгија Бранковића (1890–1907)¹⁰².

Из наведеног контекста видљиво је да су престолни архијереји Митрополије карловачке настојали изградити или допунити увек мањкаве градитељске капацитете и трудили су се да та фазна изградња допринесе њиховом бољем изгледу. То је било нужно, јер су црквено-народне институције Срба у Хабзбуршкој монархији имале свету и световну улогу, што значи да су биле у функцији црквено-религиозних, али и представничких црквено-народних (дипломатских) институција Срба пред Бечким двором.

Иако врховни црквено-градитељски комплекси Митрополије карловачке никада нису могли достићи сјај представничких институција Бечког двора или Римокатоличке цркве, чинило се све да се оне након пресељеничке голготе, с временом барем оплемене и издигну изнад нивоа градитељске скромности или просечности. Тако се у том контексту посебна брига посвећивала обликовању резиденцијалних градитељских и парковно-вртних структура у Сремским Карловцима и Даљу, због чега су били ангажовани оновремено познати анонимни и школовани градитељи, баштовани и други који су својим знањима и умећима томе знали и могли допринети. О томе сведоче уговори, записи, извештаји о економисању у Сремским Карловцима и Даљу и други документи¹⁰³.

Из овога није тешко закључити да је митрополијско-патријаршијска црквена порта Храма Светог Димитрија у Даљу из фазе у фазу формирана и уздизана у све сложену црквено-градитељску целину. То је један од разлога због чега је она имала више улаза. Главни улаз у црквену порту и Митрополијски двор био је са северне стране. Смештајно-економски део имао је свој главни улаз са западне стране. На јужном оградном правцу Дvorsке баште постојао је јужни главни улаз, који је био оријентисан према Паробродској станици на Дунаву¹⁰⁴. Међутим, и Храм Светог Димитрија има један главни западни улаз и споредни северни и јужни улаз. Наравно, јужни и северни улаз на храму представљају непосредну и логичну везу између унутрашњег светог и спољашњег светог простора око храма. Они су ту из обредно-религиозних разлога, као што је изношење плаштанице, литија, врбица, велики вход итд.¹⁰⁵

Митрополијска порта у Даљу са саборним Храмом Светог Димитрија, Митрополијским двором, Дvorsком баштом и смештајно-економским делом била је ограђена са свих страна лепом и провидном оградом коју су чинили зидани бедем и стубови са стилизованим испунама од кованих гвоздених профила, што је исту у целости дефинисало и сигнификантно уздизало као високо и јединствено уређену, оплемењену и обликовану митрополијско-патријаршијску и црквено-градитељску целину. Двор је имао две трпезарије¹⁰⁶, а спољашњи свети волумен био је оплемењен Дvorsком ба-

¹⁰² Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 338–345.

¹⁰³ Славко Гавриловић, *Даљско власићелинство Карловачке митрополије (од краја XVIII века до револуције 1848–49.)*, Зборник за друштвене науке, бр. 47, Нови Сад 1967, 19–21; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 47–48; Андрија Секулић, *Извештај саборског Одбора о стању даљских добара*, Нови Сад 1871, 51; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 338–339.

¹⁰⁴ Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 419–420; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 156, 168–172.

¹⁰⁵ Велимир Љ. Ћеримовић, Докторска дисертација, 485.

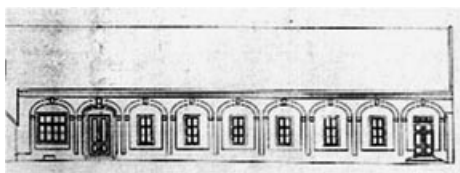
¹⁰⁶ Исто, 629.

штом, која је због своје лепоте интегративна, компатибилна и комплементарна структура митрополијске црквене порте у Даљу. Поред њеног резиденцијалног значаја, она је за многе још и асоцијативна парадигма и метафора Гетсиманског или Еденског врта, која на својствен начин артикулише историјски континуитет и меморију оплемењеног светог волумена црквене порте у којем обитава дом Господњи¹⁰⁷. Тек у трећој фази изградње двора почетком XIX века, митрополит Стефан Стратимировић изградио је и дворску капелу Светог првомученика и архиђаконa Стефана.

Из досадашње анализе, сасвим је јасно да до почетка XVIII века на овој локацији егзистирају само скромне градитељске структуре и грађевине православне парохијске црквене порте. Од доделе државног добра патријарху српском Чарнојевићу 1706, уз све недаће око интеркалара, имовинско-правне несигурности, стално претеће конфискације АЕМ властелинства итд., захваљујући стрпљивости и мудрости престолних архијереја Митрополије карловачке, у Даљу се под будним оком Бечког двора, ипак у скромним оквирима развијају црквено-градитељске активности. Томе несумњиво доприноси чињеница да су од тог времена даљски спахилук и локација дотадашње парохијске црквене порте под непосредном управом архиепископа и митрополита, као црквеног и народног поглавара и великодостојника. Значи, некадашња парохијска локација у Даљу, почетком XVIII века добија високи саборно-престолни статус и због тога се и сврстава у домен највишег или врховног духовно-религиозног значаја за црквено-народне потребе Митрополије, али и економско-производне консолидације, те црквено-престолне и административно-управне бриге престолних архијереја Карловачке митрополије о њеном изгледу, угледу и уздицању на иманентни ниво црквено-престолног протокола и достојанства¹⁰⁸.



Сл. 4. Митрополит Вићентије Поповић Хаџи Лавић (1713–1725) – први велики градитељ црквено-престолних структура у Даљу; Извор: Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, Сремски Карловци 1970.



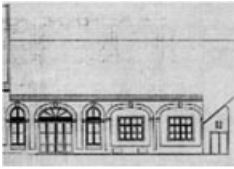
Сл. 5. Нацрт северног pročеља јужног крила Митрополијског двора, дело митрополита Поповића Хаџи Лавића 1713–1714. у Даљу; Извор: Илија Протић, *Патријаршијски двор у Даљу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, Нови Сад 1996.



Сл. 6. Митрополит Павле Ненадовић (1749–1768) – други градитељ црквено-престолних структура у Даљу; Извор: Љубисав Андрић, *Сремски Карловци*, Нови Сад 1997.

¹⁰⁷ Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 120; Велимир Љ. Ђеримовић, *Православна црквена порта и савремена урбаност*, у: *Нова урбаност – глобализација-трансација*, Београд 2007, 261.

¹⁰⁸ Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 137, 304–381.



Сл. 7. Нацрт првог дела западног pročеља источног крила Митрополијског двора у Даљу, дело митрополита Ненадовића 1754; Извор: Илија Протић, *Патријаршијски двор у Даљу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, Нови Сад 1996.



Сл. 8. Митрополит Стефан Стратимировић (1790–1836) – трећи и најпознатији градитељ црквено-престолних структура у Даљу; Извор: Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, Сремски Карловци 1970.



Сл. 9. Нацрт другог дела западног pročеља источног крила Митрополијског двора у Даљу, дело митрополита Стратимировића 1828; Извор: Илија Протић, *Патријаршијски двор у Даљу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, Нови Сад 1996.

ПАТРИЈАРШИЈСКА ПОРТА СВЕТОГ ДИМИТРИЈА

Патријаршијска порта у Даљу, као и она у Сремским Карловцима представља нову фазу у изградњи и уздизању црквено-престолних структура, што је уследило након проглашења архиепископа и митрополита Јосифа Рајачића за патријарха српског на Мајској скупштини 1848. Након тих револуционарних догађаја, престолни архиепископ са достојанством архиепископа, митрополита и патријарха Јосиф Рајачић паралелно је, као и митрополит Вићентије Поповић Хаџи Лавић почетком XVIII века, на сремско-карловачкој и даљској патријаршијској локацији спроводио део важних градитељских активности, које су доприносиле уздизању дотадашњих митрополијских јединица на највиши патријаршијски степен.

Било је то везано за догађаје на Мајској скупштини од 3. маја 1848. када су Срем, Барања, Бачка и Банат проглашени за аутономну Српску Војводину¹⁰⁹. Закључке те Скупштине признао је аустроугарски цар 15. децембра 1848, али против тога су били Угарска и Римокатоличка црква, због чега је након Благовештенског сабора у априлу 1861. у Сремским Карловцима Српска Војводина припојена тадашњој Угарској. Ови историјски важни догађаји за Србе у Хабзбуршкој монархији од 1848. до 1861, били су посебно изазовни за убрзано формирање нових, трансформацију и уздизање постојећих црквено-народних институција, али и изградњу мањкавих капацитета за потребе аутономне Српске Војводине. У том контексту, у архипастирској фази патријарха Јосифа

¹⁰⁹ Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, 44–46; Перо Матић, Никола Живковић, *Историја Срба у Барањи*, 3–40; Драго Његован, *Присаједињење Срема, Баната, Бачке и Барање Србији 1918*, Нови Сад 2001, 175–253; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 213–217.

Рајачића (1842–1848–1861) уздизали су се митрополијски, а градили су се и нови патријаршијски капацитети, нарочито у Сремским Карловцима, али и Даљу¹¹⁰.

Као што је патријарх Рајачић бринуо о ремоделацији и уређењу Дворске баште на Воросову у Сремским Карловцима, тако је бринуо о ремоделацији Дворске баште у Даљу. Осим за сремскокарловачку Дворску башту, он је и за даљску Дворску башту наручио план за њено уређење и ремоделацију. На плану није уписана година израде, али је он врло сличан са планом уређења Дворске баште на Воросову из 1844. Највероватније да га је радио бечки архитекта Рудолф Сибек, који је радио план за Воросово и за мали врт Рајачићевог двора „Илион“ у Сремским Карловцима¹¹¹.

Осим тога, патријарх Рајачић је на манастирској локацији Даљска водица саградио и чардак „Чаушевац“, о чему сведочи спомен-плоча изнад улазних врата¹¹².

Након тога, у Даљу је било мало градитељских активности на уздизању црквено-престолних структура. Ипак, важан покушај представља и напор патријарха Прокопија Ивачковића, који је 1874–1879. ангажовао талијанске мајсторе за изградњу дрвеног трема пред главним западним улазом у Патријаршијски двор у Даљу. Он је био у функцији заштите од кише или јаког сунца за високе званице и госте, који су у даљску резиденцију долазили кочијама до главног улаза у време великих црквених свечаности, а повремено и због лова. Према писању Милутина Миланковића, исти мајстори изградили су и хексагонални дрворезбарени павиљон испред палате његовог Очинског дома, који му је послужио за инсталисање сопственог планетаријума¹¹³.

У архипастирској фази патријарха Георгија Бранковића (1890–1907), бригу о одржавању патријаршијске порте и властелинства у Даљу водио је његов зет др Милан Максимовић. У то време обнављала се саборна црква у Даљу, па је патријарх помогао ту обнову.

Најзначајнији допринос патријарха Бранковића у Даљу јесте изградња Српске православне вероисповедне школе која је изграђена дијагонално, односно северозападно од саборне цркве на угадној парцели у Улици краља Петра бр. 1 1906.¹¹⁴ Држава је зграду Српске вероисповедне школе конфисковала за потребе основне школе у Даљу 1945–1968. Након тога, Феримпорт–Загреб – ООУР Осиек–Железар–Даљ користи зграду од 1969. до 1993, а од 1998. зграда је празна и оронула, чека реституцију црквене имовине Српској православној цркви, а у наредној фази обнову и ревитализацију¹¹⁵.

Исто тако, патријарх Бранковић подржао је иницијативу др Лазе Поповића да се и у Даљу оснује Српско соколско друштво. Било је то од велике помоћи, а овим хуманитарно-просветитељским чином патријарх Георгије Бранковић чини се да је завршио и за-

¹¹⁰ Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, 44–46; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 213–217.

¹¹¹ Павле Васић, *Умјетничка топографија Сремских Карловаца – Умјетност у Сремским Карловцима*, Нови Сад 1978, 74; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 338.

¹¹² Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 134–145; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 331–332.

¹¹³ Милутин Миланковић, *Кроз васиону и векове*, Београд 1952, 101; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 159–163.

¹¹⁴ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 190–198; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 163–166, 342–343.

¹¹⁵ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 197–198.



Сл. 10. Архиепископ, митрополит и патријарх Јосиф Рајачић (1842–1848–1861), четврти је градитељ црквено-престолних структура у Даљу; Извор: Љубисав Андрић, *Сремски Карловци*, Нови Сад 1997.



Сл. 11. Situations Plan zu erzbischöflichen Garten, Terrains, nebst den Hof Gebäuden zu Dalja; План патријаршијског (архиепископског) врта (парка, баште), терен (простор) поред дворских зграда у Даљу, пројектант Рудолф Сибек 1844 (1847); архипастирска фаза патријарха Рајачића који је вероватни наручилац плана; Извор: Завичајни музеј у Сремским Карловцима.



Сл. 12. Патријарх Георгије Бранковић (1890–1907) – пети је градитељ црквено-престолних структура у Даљу; Извор: Душан К. Петровић, *Историја Сремске епархије*, Сремски Карловци 1970.



Сл. 13. Српска православна вероисповедна школа у Даљу при завршетку изградње 1906 – Главно прочеље; Извор: Српски народни календар „Братство“ за просту 1907.

окужио артикулисање црквено-народног живота, како допуњавањем црквено-школских структура и грађевина тако и логистиком за организовање црквено-народних асоцијација у Даљу и шире. Након што је др Лаза Поповић у Сремским Карловцима 1904. основао Соколско друштво „Српски соко“, дошло је до оснивања више соколских друштава у Срему. Тако је потакнуто оснивање српских соколских друштава у Старој Пазови, Голубинцима, Руми, Сремској Митровици, Осијеку, Даљу, Вуковару и Червићу¹¹⁶. Помажући др Лази Поповићу и куповином зграде за Српске соколе у Сремским Карловцима, патријарх Бранковић настојао је помоћи и Српске соколе у Даљу. Међутим, у томе није успео, јер је већ 1907. умро.

Након тога, конкретна помоћ у смештају Српског соколског друштва у Даљу, у саставу црквено-престолне локације, дошла је тек на десетогодишњицу ослобођења и уједињења Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Тако је 1928. Српско певачко друштво „Лира“ покренуло активности за изградњу Српског просветног дома у Даљу у којем су осим „Лире“ биле смештене Српска читаоница, Српска женска добротворна задруга и Српско соколско друштво.

Само четири деценије касније (1968) режимски кадрови из Даља и Осијека које је предводио високи функционер ЦК Хрватске Лука Бајакић донели су насилну одлуку о

¹¹⁶ Никола Жутић, *Крајишки соколи*, Книн–Београд 1998, 8, 46.

рушењу Српског просветног дома у Даљу, али и одлуку о градњи нове двоспратне зграде основне школе на имовински-правно узурпираној црквеној парцели без сагласности и знања надлежних институција Српске православне цркве. Ова школска зграда је предимензионирана структура модерне архитектуре после Другог светског рата, која се не уклапа у наслеђени барокно-историцистички амбијент митрополијско-патријаршијске порте у Даљу. Делује као „шака на око“.

Свесно занемарујући чињеницу да је православна црквена порта још и спољашњи свети простор око православног храма¹¹⁷, јасно је да се ту ради и о нехришћанском акту, духовном, културном, богохулном и неискупивом огрешењу, светогрђу и скрнављењу светог простора као теофаничног и хијерофаничног *genius loci* на вишевековној и првобитно парохијској, а од почетка XVIII века и црквено-престолној локацији митрополијско-патријаршијске порте у Даљу¹¹⁸.

МИТРОПОЛИЈСКО-ПАТРИЈАРШИЈСКА ПОРТА НАКОН РАСПАДА АУСТРОУГАРСКЕ

Вишефазна трансформација старих и наслеђених парохијских црквено-градитељских јединица, те интерполација, изградња и интеграција иманентних делова црквено-престолних структура и волумена на овој древној светој микролокацији, осцилирали су и мењали су се из једне у другу архипастирску фазу. На њих су посредно и непосредно утицали историјски, друштвени, економски, политички и други битни фактори и околности. Међу њима, могу се издвојити:

- историјске околности и територијализација теофаничног и хијерофаничног *genius loci*, које су се на овој црквено-урбаној и првобитно парохијској, а онда и престолној микролокацији указале и градитељски материјализовале и манифестовале подухватом једне раније и већ организоване хришћанске српске староседелачке заједнице као првобитне претходнице,
- промена статуса и функције наслеђених, али врло скромних парохијских структура и грађевина, која је тек 1706. уследила због доделе коморског властелинства патријарху Арсенију III Чарнојевићу, а након тога и 1713. због дефинитивне одлуке о пресељењу институције Митрополије из деспотског Манастира Крушедола у Сремске Карловце, а потом феудално-управне, производно-материјалне и резиденцијално-протоколарне организације стеченог АЕМ властелинства, али и црквено-институционалних потреба за пропорционалним митрополијско-патријаршијским волуменима црквене порте у Даљу,
- непосредна и посредна могућност одлучивања престолних архијереја о градитељским активностима у вези са трансформацијом и уздизањем постојећих, или изградњом нових митрополијско-патријаршијских структура и грађевина,

¹¹⁷ Велимир Љ. Ђеримовић, Докторска дисертација, 15–656.

¹¹⁸ Ратомир Петровић, *Српско ђевачко друштво „Лири“ у Даљу*, Зборник радова – Међународни научни скуп „Срби у источној Хрватској”, Осигек 2002, 91–105; Велимир Љ. Ђеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 151–156, 168–172; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 206–212.

- историјски догађаји, друштвене (не)могућности, периферни положај и сталне ратне опасности у јужним областима Хабзбуршке монархије, које су ову црквено-урбану микролокацију довеле у положај недовољно развијеног српског културног, духовног, економског, црквеног и урбаног центра, у којем се сама митрополијско-патријаршијска градитељска целина сасвим мало издизала изнад нивоа просечности.

Након распада Аустроугарске у Краљевини СХС АЕМ властелинство у Даљу задесила је аграрна реформа 1924, која је значајно утицала на његову редукцију. У таквој ситуацији уложен је велики труд да се преостали део некад великог велепоседа или газдинства организује као узорно црквено пољопривредно домаћинство, које је све до Другог светског рата успешно водио Будисав Цвијановић¹¹⁹. Након Другог светског рата, највећи део митрополијско-патријаршијског имања и других непокретности конфискован је новом аграрном реформом ДФЈ и ФНРЈ¹²⁰.

У таквој ситуацији редукованог и разграђеног велепоседа у Даљу, свештеници и српски народ покренули су рашчишћавање рушевина након фашистичког скрнављења Цркве Светог Димитрија. Иако још није био обновљен ни кров, ни звоник цркве, већ 1949. извршено је и њено освећење. Вишегодишње поправке трајале су до 1973, а нове невоље нанеле су и временске непогоде 1978, и нови ратни догађаји 1991. који су битно утицали на редукцију и осиромашење парохијске заједнице. Ипак, генерално уређење Храма Светог Димитрија у Даљу уз благослов епископа Лукијана покренуо је парох и старешина овог саборног храма протонамесник Александар П. Ђурановић са вредним парохијанима 2004.

Поред радова на обнови храма, у 2006. на делу светог волумена око Храма Светог Димитрија извршено је измештање појединих гробница и сахрањивање земних остатака ктитора и приложника у једну централну спомен-гробницу¹²¹.

Када је у питању изглед некадашње црквено-престолне митрополијско-патријаршијске порте у Даљу све до краја XX века, мора се рећи да је он увелико деградиран и да је свети волумен ове вредне и заштићене историјске, духовне, градитељске и културне целине значајно редукован рушењем њених првобитних и формирањем нових и непримерених оградних габарита и неугледних зиданих оградних потеза. Тако је овај вредан споменички духовно-културни комплекс у великој мери изгубио свој некадашњи сјај, јер је дошло до конфискације наслеђених митрополијско-патријаршијских непокретности после Другог светског рата. Тада је одузета палата Српске православне вероисповедне школе, Српски просветни дом, Дворска башта и смештајно-економски део, оранице, виногради, шуме, ливаде, пашњаци. Потом је убрзо срушена ограда и некадашња резиденцијална и црквено-амбијентална структура Дворске баште, чиме је грубо и незаконито извршена имовинско-правна узурпација интегративних и саставних делова спољашњег светог простора око православног храма. Тако је ова вредна и јединствена црквено-градитељска, амбијентално и пејзажно-урбана целина деградирана и претворена у запуштени месни парк.

¹¹⁹ Срђа Ђокић, *Десет година привреде Краљевине Југославије, Патријаршијско Добро у Даљу*, Сарајево 1929, 13–15; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 57.

¹²⁰ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 57.

¹²¹ Исто, 126.

У вези с тим, око Патријаршијског двора извршена је нова парцелација, па је одузета и зграда Српског просветног дома у којем су деловале црквено-културне организације, као што је Српско певачко друштво „Лира“, Српско соколско друштво „Српски соко“ и друге¹²². Одмах после 1945. Митрополијско-патријаршијски двор у Даљу претворен је у основну школу, а потом у седиште Сељачке радне задруге и њене економије. Значи, поред коришћења ових митрополијско-патријаршијских капацитета без накнаде, унутар црквено-престолне градитељске целине у Даљу дошло је до великих промена и деобе, које су уништиле целовитост, те просторну повезаност, органско јединство и компактност њених црквено-градитељских јединица, структура и волумена, али и дотадашњу лепоту и богатство целовите црквено-престолне иконографије, идентитета и морфологије.

У ствари, разним административним и тенденциозним мерама и њиховим непосредним спровођењем у живот, локалне власти започеле су дуготрајни деградацијски процес, који је поступно урушавао архитектонске, просторне и укупне градитељско-резиденцијалне вредности, али и обредно-религиозне капацитете ове престолне и свете митрополијско-патријаршијске целине у Даљу. Овим кратковидим чином локалних моћника, црквено-престолно, духовно-световно, историјско-градитељско и престижно-резиденцијално наслеђе Срба у Даљу доведено је до апсурда. Тако развлашћена и осиромашена црквено-патријаршијска имовина у Даљу у другој половини XX века, с некадашњих око 33.000 м² на ушћу потока Јама у Дунав, спала је на око 5700 м² или оквирно 1 катастарско јутро¹²³.

У зони „ауре светости“ са северозападне стране Цркве Светог Димитрија на углу Улице краља Петра бр. 1 на црквеној парцели изграђена је и зграда Српске православне вероисповедне школе 1906.¹²⁴ Ктитор ове школе био је патријарх Георгије Бранковић, а њен пројектант је архитекта Владимир Николић¹²⁵. Ову школу локална самоуправа у Даљу од 1945. па све до 1991. додељивала је разним корисницима. С обзиром на њену дотадашњу вишегодишњу експлоатацију, евидентни су трагови недомаћинског односа корисника због чега је неопходна темељна обнова и ревитализација¹²⁶.

У истом маниру, само педесетак метара даље са северозападне стране храма и уз јужни оградни потез Српске православне вероисповедне школе у Улици краља Петра бр. 1, изграђен је неугледни објекат трафостанице, само 15–20 м дијагонално од Храма Светог Димитрија и сасвим близу Српске вероисповедне школе, 60-их година XX века изграђен је неугледни и амбијенту непримерен објекат трафостанице¹²⁷. Било је то у време када су Српској православној цркви у Даљу већ конфисковане непокретности и додељиване другим корисницима.

¹²² Исто, 212; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 153–154, 168–172.

¹²³ Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 153–154, 168–172, 369; Велимир Љ. Ћеримовић, *Докторска дисертација*, 445.

¹²⁴ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 190–202; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 163–166, 343, 374–375.

¹²⁵ Милан Ђ. Балић, *Нав. дело*, 100.

¹²⁶ Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 374–375.

¹²⁷ Исто, 153–154, 168–172.

Осим у Даљу, непримерени објекат трафостанице се види и у другим местима, како у непосредном тако и знатно ширем даљском окружењу, што представља проблем пред српскоправославним црквама. На свим тим местима, као и у Даљу, нису уважавана правила урбанистичког реда, па чак нису вредноване ни поштоване вредне и заштићене црквено-градитељске целине и амбијенти православних парохија на ширем подручју. Оваквим односом игнорисане су све друге амбијентално, урбано и стилски мање значајне локације, што указује да су ове структуре насилно, затим без мере, знања и укуса, дакле квазистручно, па чак и провокативно и намерно тако постављане и грађене по инструкцијама режима, који се у то време рестриктивно и квазистручно односио према локацијама и амбијентима са православним храмом у многим другим насељима. Било је то у духу са својеврсном идеолошком промоцијом атеизма и рестриктивним односом према Српској православној цркви на локалном и државном плану, због чега се темељито радило на деградацији, рушењу, пустошењу и скрнављењу ових светих локација, топонима и амбијената. Тако се у радијусу „ауре светости“ систематски урушавао урбани ред у Даљу, али и код других православних црквених порти у многим насељима сремско-славонско-барањске регије¹²⁸.

У зони „ауре светости“ око митрополијско-патријаршијске порте у Даљу, такође са северозападне стране Цркве Светог Димитрија, у Улици краља Петра бр. 3 и 5 изграђен је и Српски црквени дом. Било је то 1940. по пројекту инжењера Светозара Кротина из Сомбора¹²⁹. Објект је самостојећи са скривеним кровом и правоугаоне је основе. Асоцира на модерну палату, која је као и Српска вероисповедна школа за ширину предвртног простора повучена у дубину парцеле. Два бочна дела су ризалитно наглашена према улици, а средишњи спратни део је увучен. Недавно су утврђена и његова споменичка и културна својства, па је Српски црквени дом 2006. проглашен за културно добро¹³⁰.

Изградњом Српског црквеног дома у Даљу, уз митрополијско-патријаршијске структуре и грађевине, завршена је у ствари допуна мањкавих просторних капацитета и изградња потребних парохијских структура у Даљској црквеној општини. Са угаоном палатом Српске вероисповедне школе и овом палатом Српског црквеног дома у Даљу започиње, односно завршава се, потез Улице краља Петра I, који према северу води у Осијек, а према југоистоку у Вуковар.

Ипак, на крају великог незнања, воспостављањем Епархије осјечкопољске и барањске 1991. са седиштем у Даљу, покренута је обнова и ревитализација оронуте и замрле митрополијско-патријаршијске црквене порте. Захваљујући епископу Лукијану (Владулову), у периоду између 1994. и 2004. она је потпуно обновљена¹³¹. Међутим, конфисковани делови на месту Српског просветног дома из 1928. још нису враћени, а насилна и непримерена интерполација предимензиониране и стилски неуклопиве двоспратне школске зграде увелико деградира и редукује некадашњи сјај и барокно-историцистички идентитет овог светог митрополијско-патријаршијског волумена.

¹²⁸ Исто, 165.

¹²⁹ Ратомир Петровић, *Српски црквени дом у Даљу*, Љетопис, св. 4, Загреб 1999, 508; Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ*, 166–168; Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 216.

¹³⁰ Александар П. Ђурановић, *Нав. дело*, 222.

¹³¹ Исто, 126.



Сл. 14. Црква Св. Димитрија и Српски дом
након Првог светског рата



Сл. 15. Рушевине Цркве Св. Димитрија 1945;
Извор: Александар П. Ђурановић,
Српска православна ђарохија у Даљу, Даљ 2007.



Сл. 16. Српски просветни дом конфискован и срушен 70-их год. XX в.;
Извор: Проф. др Часлав Оцић.



Сл. 17. Основна школа на месту Просветног дома која нарушава изглед и
заштићени свети волумен порте; Извор: Александар П. Ђурановић,
Српска православна ђарохија у Даљу, Даљ 2007.



Сл. 18. Палата Српског црквеног дома из 1940.
Изглед 2010.



Сл. 19. Црква Св. Димитрија и Српска вероисповедна школа 60-их год. XX в.
са непримерено изграђеном трафостаницом која нарушава изглед и заштићени
свети волумен црквене порте; Извор: Александар П. Ђурановић,
Српска православна ђарохија у Даљу, Даљ 2007.



Сл. 20. Епархија осјечкопољска и
барањска; Извор: Слободан Милеуснић,
Духовни геноцид 1991–1993, Београд
1994.



Сл. 21. Епископ осјечкопољски и барањски Лукијан, визионар и обновитељ светих волумена митрополијско-патријаршијске порте у Даљу; Извор: Александар П. Ђурановић, *Српска православна парохија у Даљу*, Даљ 2007.



Сл. 22. Поглед на главни улаз у резиденцијални део наकाдашње патријаршијске, а данас обновљене епархијске порте.



Сл. 23. Поглед на обновљену резиденцијалну целину патријаршијске, данас епархијске порте са северозападне стране, где се види како део школе дубоко задира, узурпира и нарушава заштићени свети простор порте; Извор: Александар П. Ђурановић, *Српска православна парохија у Даљу*, Даљ 2007.

ЗАКЉУЧАК

Митрополијско-патријаршијска порта у Даљу (1713–1920) спада у групу одабраних у оквиру истраживања развоја и типологије облика православне црквене порте на подручју некадашње ставропигијалне Архиепископије у Митрополији и Патријаршији карловачкој. Како се истраживачко интересовање кристалисало, кроз стечено искуство и увид у црквено-духовну (хи)јерархију, институционалну и територијалну организацију Српске православне цркве, препознатљиви институционални и црквено-градитељски облици сврстани су у три групе. У оквиру основне групе утврђена су три а у оквиру изведене групе пет облика који имају црквену порту. Међутим, нетипична група са четири облика нема црквену порту (види Табелу I).

Како је Архиепископија карловачка била епархија престолних архијереја Митрополије и Патријаршије карловачке, тако је из тих (хи)јерархијских и ортопраксичних црквено-управних разлога било предодређено да се њено црквено-административно подручје дефинише и веже за црквено-престолно седиште. Од почетка XVIII до почетка XX века било је то црквено-духовно и смештајно-резиденцијално седиште аутономне Митрополије и Патријаршије карловачке у Сремским Карловцима, са припадајућим и дислоцираним седиштем АЕМ властелинства и Љетне резиденције патријарха српског у Даљу.

Оба ова места налазе се на десној обали Дунава, због чега су гравитирала природно-географски познатом и компактном просторном волумену који дефинишу реке Дунав,

Сава и у једном делу Драва. Тако је у оквирима овог међуречја дефинисано административно-територијално и управно подручје ставропигијалне Архиепископије карловачке. Од почетка XVIII века био је то простор на којем су се у фазама формирале и изграђивале разне црквено-градитељске структуре. Наравно, уз остале значајне институционалне јединице које су чиниле ову ставропигијалну епархију, најпознатије и специфично саздане су биле и остале црквено-престолне целине у Сремским Карловцима и Даљу. У трагању за седиштем Митрополије (1690–1706), престолни архијереји су се везали за наслеђену и познату црквено-манастирску локацију, најпре у Манастиру Крушедолу, а од 1713. за стару манастирску локацију у Сремским Карловцима и стару црквено-парохијску локацију у Даљу. Две последње биле су актуелне и привлачне због свог положаја на пловном Дунаву и добрих паробродских веза са Бечом и Пештом.

Сложеност и слојевитост црквено-престолних структура произашла је из историјски наслеђене и неговане православне традиције, културе, и ортопраксичних (хи)јерархијско-епархијских, обредно-религиозних и градитељско-урбаних потреба и правила. Та правила оваплоћена су у архетипском концепту и програму са духовном, световном и заштитном основом. Ове архетипске структуре указале су на постојање узрочно-последичне релације „онто-духовна претходница – институција – функција – облик“. То само указује на тесну повезаност и условљеност архетипских нематеријалних онто-духовних структура које претходе откривању и територијализацији теофаничног и хијерофаничног *genius loci*, затим институционалних и материјалних структура које артикулишу градитељско-просторну целину спољашњег светог простора и волумена православне црквене порте. Из тога није тешко закључити да њихова просторна структура, организација и територијализација нису произвољне, па ни православна црквена порта као свети волумен не може се посматрати као резултат стихијног стварања¹³², а још мање као некакво профано српско двориште или турска авлија¹³³.

Значај ових митрополијско-патријаршијских структура артикулише и њихов положај у самом центру насеља, што је неминовно утицало на успоставу и развој урбанистичког реда, градитељске матрице у зони иманентне „ауре светости“ која још увек нема егзактно дефинисан радијус као релевантни црквено-народни волумен изван оградног потеза или константе. Тако црквено-престолне структуре и данас представљају интегративни, компатибилни и комплементарни симбол црквено-градитељске и пејзажно-урбане морфологије, идентитета, контекста, силуете, панораме и меморије некадашње варошице Даљ.

Некадашње црквено-престолне и актуелне епархијске и парохијске структуре у Даљу, биле су и остале место црквено-народног јединства, неговања духовне културе, обичаја и традиције. То је њихова архетипска и савремена карактеристика. Из тога произлази да су црквено-престолне структуре у Даљу биле и остале место саборног окупљања народа, што говори о њиховој просторно-урбаној и културно-духовној повезаности са непосредним урбаним миљеом, чија је матрица у оно време имала више градитељско-урбаних доминанти са елементима резиденцијалне архитектуре. Та повезаност се

¹³² Светлана Мојсиловић, *Нав. дело*, 7.

¹³³ Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена йорџа...*, 8–23.

огледа и кроз обичајну, свечарску и сваку другу саборну или појединачну комуникацију са верницима и другим грађанима, али и просторну и социјалну комуникацију са ужим и ширим окружењем које му гравитира.

Уочљива је и разноврсност садржаја наслеђених и изграђених црквено-престолних структура које су неминовно условили историјски догађаји, од Велике сеобе Срба 1690. до све израженијег учешћа Срба у градитељским збивањима и артикулисању урбане матрице у градовима и насељима Хабзбуршке монархије крајем XIX и почетком XX века.

Међутим, конфискација и узурпација непокретних и покретних добара Српској православној цркви након Другог светског рата била је врло рестриктивна и битно је утицала на свакодневну деградацију српског културног, духовног и градитељског наслеђа у Даљу и шире. Тако је уништен Српски просветни дом у Даљу, и на делу спољашњег светог простора код храмовне вертикале, као „шака на око“, изграђена је монументална двоспратна школска зграда. Она већ скоро пола века деградира и нарушава целовитост и визуре према овом споменичку, културно, духовно, градитељски и урбанистички вредном комплексу и светом волумену, некад митрополијско-патријаршијске, а данас епархијске порте у Даљу. Тако је она, због идеолошких застрањивања у другој половини XX века и данас расцепкана, те волуменски, градитељски, целински редукована и деградирана. Међутим, и поред тога, још увек се назире лепота ове древне митрополијско-патријаршијске целине, односно данас актуелне, агресивно и тенденциозно уситњене епархијске и парохијске црквено-градитељске структуре у Даљу.

Ове чињенице указују на сценичност и квалитетну интегративну улогу митрополијско-патријаршијских структура у Даљу, што је несумњиво важна претпоставка у животу православно профилисане хришћанске заједнице. Такође, уочљив је допринос црквено-престолних структура у васпостављању и развоју духовног и културног живота Срба у Даљу и шире. Оне су и данас инспиративне, и још увек артикулишу саборност Срба у Даљу и његовом ужем и ширем окружењу. Зато се и данас негују наслеђене црквено-духовне, свечарске и друге традиционалне културне манифестације које су кроз трајање Карловачке митрополије, а данас Епархије осјечкопољске и барањске и данашњих парохија даљских, основни елементи саборности српске заједнице на том стародревном српском, односно црквено-православном локалитету у Даљу, али и шире.

Из наведеног контекста видљиво је да овај развијени облик црквено-престолних структура, евидентно указује на њихову сложеност и слојевитост, функционалност и црквено-народну актуелност, због чега већ више од два века имају активну улогу у изградњи и артикулисању квалитета даљске урбане матрице и амбијента. Неминовна последица тога јесте да су наслеђене митрополијско-патријаршијске структуре квалитетно допринеле духовном, друштвеном и културном и образовном препороду Срба у Даљу и његовој околини. Поготово је то изражено након што је Његово преосвештенство господин Лукијан (Владулов) – епископ осјечкопољски и барањски, у периоду 1994–2004. визионарски непосредно допринео обнови и ревитализацији овог древног и већ замрлог црквено-престолног комплекса српскоправославне Патријаршије, чиме је вратио вољу за живот и наду у одрживи опстанак битно редукованој српској заједници у Даљу након грађанског рата 1991.

Након аустроугарске фазе коју је оптерећивао прозелитизам Римокатоличке цркве и варирајуће привилегије и ђудљиво променљив однос Бечког двора према српским заслугама у одбрани хришћанске Европе, затим након уједињења и трансформисања уједињених српских области у оквирима Српске православне цркве између Првог и Другог светског рата, потом ратног страдања током Другог светског рата, а онда и рестриктивне мирнодопске фазе у другој половини XX века, и коначно ратног сиромаштва и битног редуковања православне парохијске заједнице 1991–1997, оронуте митрополијско-патријаршијске структуре у првој деценији XXI века нашле су се на путу заслуженог препорода и ревитализације.

И коначно, сасвим случајно божјом промисли, Крст вишедеценијског страдања претворио се у Крст хришћанског тројства и љубави, у Крст вере, у Крст црквено-народне заједнице, у Крст специфичне црквено-урбане иконографије, морфологије, синтетичке форме и обновитељске енергије и наде са неизбрисивим градитељским печатом једне старије хришћанско-православне претходнице, и данас уситњене и назируће јединствене и препознатљиве, обновљене, али ипак закинуто и пригушено живописне старе црквено-српске целине на десној обали Дунава међу разиграним, богатим и прелепим ограничено-виноградарским обронцима блиске Даљске планине, затим Осјечкопољске равнице, недалеке Барањске (брањинске) планине и Свете Фрушке горе.

ЛИТЕРАТУРА

- Смиља Аврамов, *Геноцид над српским народом*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2009, 9–40.
- Боривоје Анђелковић, *Литургија и унутрашњи поредак храма*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 37–61.
- Ђуро Аралица, *Сјалносћ геноцидних намера и џланова*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2010, 119–143.
- Милан Ђ. Балић, *Зачињена културних и џприродних добара Српске области Славонија, Барања и Зајадни Срем 1992. – 1996.*, Вуковар 1997.
- Johan K. Bartenstein (Бартенштајн), *О расејаном илирско-расцијанском народу (1761)*, Београд–Ваљево 1995.
- Миладин Бојић, *Карловачки џајријарси – Српско Сређење: Два века српске слободе (5)*, Православље – Новине Српске патријаршије, бр. 866, Београд, 15. април 2003.
- Светозар Борак, *Срби катболици*, Нови Сад – Книн – Београд 1998.
- Милојко Будимир, *Срби из српске Крајине и Хрвајске од констџиуџивносћи до избјеглиштва*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2008, 177–185.
- Павле Васић, *Умејничка џеоографија Сремских Карловаца – Умејносћ у Сремским Карловцима*, Нови Сад 1978.
- Рајко Лав. Веселиновић, *Како је џосћала српска Карловачка архиепископија и мџирополија*, Прештампано из *Бођословља*, св. 4, Београд 1935, 1–47.
- Vivliothiki ellinon pateron ke singrafeon, Атина 1955, Т. 52.
- Душан Вулетић, *Војна граница кроз сџаре џланове и гرافيшке џриказе*, Сремска Митровица 1996.
- Михајло М. Вучинић, *Грађански рај у Хрвајској 1991–1995*, Книн–Београд 2005.
- Славко Гавриловић, *Даљско власћелинсџво Карловачке мџирополије у XVIII сџолеђу*, Зборник за друштвене науке, бр. 46, Нови Сад 1967, 21–62.
- Славко Гавриловић, *Даљско власћелинсџво Карловачке мџирополије (од краја XVIII века до револуције 1848–49.)*, Зборник за друштвене науке, бр. 47, Нови Сад 1967, 5–37.

- Славко Гавриловић, *Папирјарх Арсеније Чарнојевић и његове економске преокупације од Велике сеобе 1690. до смрти 1706. године*, Кривопаланка – Лист за културу и уметност, бр. 21, Сремски Карловци 1990, 3–6.
- Манојло Грбић, *Карловачко владичанство – Друштво дио – Српска православна црква у Карловачком владичанству*, Карловац 1891.
- Радослав М. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије – II Карловци резиденција крушедолских митрополија*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. II, Сремски Карловци 1929, 53–204.
- Радослав М. Грујић, *Духовни животи код Срба после Велике сеобе*, Зборник радова о Тристагодишњици Велике сеобе, Београд 1997, 209–282.
- Динко Давидов, *Злодела и зреси, Уништавање српских манастира и црква – Сремска епархија 1941–1945–1950*, Београд 1990.
- Динко Давидов, *Српске привилегије*, Нови Сад, Ветерник 1994.
- Динко Давидов, Радомир Станић, Мирослав Тимотијевић, *Рајна страдања православних храмова 1991. г. Српске области у Хрватској*, Београд 1992.
- Срђа Ђокић, *Десет година привреде Краљевине Југославије, Папирјархијско Добро у Даљу, Сарајево 1929*.
- Драгољуб В. Ђорђевић, *Православље*, Теме, бр. 3, Ниш 2003, 372–375.
- Александар П. Ђурановић, *Српска православна парохија у Даљу*, Даљ 2007.
- Томислав Ђурић, Драгутин Фелетар, *Сјаре грађевине источне Хрватске – Избор културно-повијесних споменика бјеловарског краја, Мославине, Славоније и Барање*, Даљ–Вараждин 1983.
- Мирча Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја*, Београд 1985.
- Мирча Елијаде, *Свети и профано*, Нови Сад 1986.
- Драгојла Живанов, *Иконостас кателе Св. архијакона Стефана у Даљу*, Нови Сад 1995.
- Никола Жутић, *Крајишки соколи*, Книн–Београд 1998.
- Никола Жутић, *Римокатолицизам и геноцид у Независној Држави Хрватској*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2007, 27–42.
- Законоправило Светио Саве 38 грана*, Превела са српскословенског и уводну напомену написала Сања Ристић, Источник, бр. 11/12, Београд 1994, 159–166.
- Законоправило Светио Саве*, „Традиција и савремено српско црквено градитељство“, Научни скуп, Београд 1995, 10–11.
- Слободан Јарчевић, *Историјске скривалице – књига друга*, Београд 2002.
- Миодраг Јовановић, Никола Кусовац, *Иконостас српске цркве у Даљу*, Зборник за ликовне уметности, бр. 3, Нови Сад 1967.
- Душан Љ. Кашић, *Срби и православље у Славонији и сјеверној Хрватској*, Загреб 1967.
- Душан Љ. Кашић, *Српска насеља и цркве у сјеверној Хрватској и Славонији*, Загреб 1988.
- Јован Козобарић, *Српска православна парохија у Даљу крајем године 1931*. (Приредио Боривој Чалић), Љетопис, Загреб 1998, 39–57.
- Мата Косовац, *Српска православна митрополија карловачка по подацима од 1905. год.*, Сремски Карловци 1910.
- Културолошки – Књигољуб*, Тематски број, Загреб 2003.
- Нађа Куртовић-Филић, *Црквено грађитељство – традиција или трансформација архитектонских облика*, „Традиција и савремено српско црквено градитељство“, Београд 1995, 62–98.
- Светозар Ливада, *Ејничко чишћење злочин стогодиња*, Загреб 1996.
- Светозар Ливада, „Олуја“ као пораз која се митоманством жели прећворити у највећу побједу, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2007, 89–103.
- Иве Мажуран, *Сјановничтво и власелинство у Славонији 1736. године и њихова економска подлога*, Осиек 1993.
- Миро Марковић, *Славонија – повијесни насеља и подријетло сјановничтва*, Загреб 2002.
- Перо Матић, Никола Живковић, *Историја Срба у Барањи*, Бели Манастир 1995.
- Перо Матић, *Папирјарх Арсеније III Чарнојевић у Барањи и његова борба против уније*, Зборник радова „Срби у источној Славонији“, Осиек 2003, 179–184.
- Борислав Микелић, *Како је отиша српска Крајина*, Београд, Рукопис припремљен за штампу, 2011.

- Милутин Миланковић, *Кроз васиону и векове*, Београд 1952.
- Нада Милетић-Станић, *Православне цркве у Барањи*, Нови Сад 1999.
- Слободан Милеуснић, *Азбучник Српске православне цркве по Радославу Грујићу*, Београд 1993.
- Слободан Милеуснић, *Духовни геноцид 1991–1993*, Београд 1994.
- Слободан Милеуснић, *Духовни геноцид 1991. – 1995. (1997. г.) – Преглед порушених, општењених и обесвећених цркава, манастира и других црквених објеката у рају 1991. – 1995. (1997. г.)*, Београд 1997.
- Јован Мирић, *Олујно мирошворство и еџничко чишћење*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2006, 181–201.
- Јован Мирковић, *О неким џиџањима усџашког геноцида и јасеновачким лођорима*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2009, 41–74.
- Лазар Мирковић, *Православна лиџурџика или наука о бођослужењу џравославне Исџочне цркве – џрви и оџи део*, Београд 1995.
- Стеван Михалић, Перо Матић, *Манасџир Брана и село Брањина у џрошлосџи*, Бели Манастир 1994.
- Милорад Ј. Мишковић, *Срџска џравославна црквена оџџиџина осџечка у рају и миру 1990–1997*, Љетопис 1998, Загреб 1998.
- Милорад Ј. Мишковић, *Срџска вероисџоведна џкола у Осџеку („Срџска џравославна вероисџоведна основна џкола“)*, Љетопис 1999, Загреб 1999.
- Светлана Мојсиловић, *Просџорна сџрукџура манастира средњовековне Србије*, Саопштења – Communications, бр. XIII, Београд 1981, 7–43.
- Његова светост, Патријарх Павле, *О џрађењу џравославног храма*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 15–21.
- Драго Његован, *Присаџедињење Срема, Банџа, Бачке и Барање Србији 1918*, Нови Сад 2001.
- Његово преосвештенство, митрополит Амфилохије, *Духовни смисао храма*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 22–30.
- Часлав Оџић, *Неџџо о Даљу*, Прештампано из *Ређиономска исџраживања*, Београд 2004, 169–194.
- Часлав Оџић, *Даљ: Крајџка џовесница*, Зборник „Стваралаштво Милутина Миланковића“, Београд 2009, 471–500.
- Добросав Ст. Павловић, *Срџске цркве брвнаре у свеџлу сеоба и друђих сџраданија*, Зборник радова о Тристагодишњици Велике сеобе, Београд 1997, 129–140.
- Р. Павловић, *Паџријарх Арсеније III Чарнојевић у Барањи*, Календар Српске православне цркве за 1990. годину, Београд 1990.
- Здравко М. Пено, *Каџихизис – основе џравославне вере*, Манастир Острог 2005.
- Душан К. Петровић, *Исџорија Сремске еџархије*, Сремски Карловци 1970.
- Љљљана Петровић, *Иконосџас цркве Св. Димџирија у Даљу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, бр. XVIII, Нови Сад 1996.
- Миодраг М. Петровић, *Свеџи Сава као сасџављач и џреводиџац Законоџравила – срџског номоканона*, Историјски часопис, књ. LXIX, Београд 2002, 27–45.
- Ратомир Петровић, *Срџско џевачко друшџтво „Лиџа“ у Даљу*, Зборник радова – Међународни научни скуп „Срби у источној Хрватској“, Осџек 2002, 91–105.
- Н. Покровскиј, *Происхођение древне – христџјанској базиџики, церковно-археологџесколе изседованџие*, Санкт Петербург 1880.
- Душан Поповић, *Срби у Војводини*, књ. 2, Нови Сад 1990.
- Светлана Поповић, *Крсџи у круђу – Архиџеџиџура манастира у средњовековној Србији*, Београд 1993.
- Илија Протић, *Паџријарџиџски двор Даљ – Радови обнове у џериоу 1992. – 1994*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, бр. XVIII, Нови Сад 1996.
- Жарко Пуховски, *Срби у Хрваџској џуче, данас, суџра*, Загреб 1998.
- Димитрије Руварац, *Како је изџледао Даљ 1769*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, св. 9, Сремски Карловци 1931.
- Саоџџијење са редовног заседања Свеџог архиџерејског сабора Срџске џравославне цркве, Православље, Београд, бр. 581 (1. јуни 1991); *Нови архиџереји Срџске џравославне цркве*, Православље, Београд, бр. 582 (15. јуни 1991); *Усџоличен Еџиској осџечкоџољски и барањски џосџодин Луџијан*, Православље, Београд, бр. 587 (1. септембар 1991).
- Андрија Секуџић, *Извешџај саборског Одбора о сџању даљских добара*, Нови Сад 1871.

- Живко Секулић, *Структура и динамика привреде Српске области Источна Славонија, Барања и Западни Срем*, Вуковар 1997.
- Сербске летописи за год. 1829., IV, Слово, коимје Ц.К. Генерал Кавалерие, и њр. Андреи Графја оија Хадикја, Дејуирице народне у Конџресу Карлов. 1769. љоздравио, Друга частица, Трошком Матице сербске, Година V. частица 17, У Будиму, Писменји Кр. Всеучилишца Пештанскогја, 1829.
- Живан Сечански, *Сремски Карловци кроз историју*, Прештампано из Павле Васић, *Умјеничка љојоџрафија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 11–64.
- Прибислав Симић, *Архитектура храма и њена духовна љодлоџа*, Традиција и савремено српско црквено градитељство, Научни скуп, Београд 1995, 31–35.
- Никола Симићевић, *Геноцид над Србима у Хрватској на крају 20. века*, Зборник „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2006, 99–112.
- Градимиr Станић, *Архимандрит Лукијан (Владулов) хирољонисан за ейискоја осјечкојољскоџ и барањскоџ*, Православље, Београд, бр. 585–586 (1–15. август 1991).
- Мирко Тишма, *Срби и црква у Чешину*, Сремски Карловци 1997.
- Марко Тутук, *Моја западна Славонија*, Београд–Ведес 2003.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Престолни архијереји као џрадићелји мљиројолијско-љаљријарљијских структура у Архиепископији карловачкој*, Магистарска теза, Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука – Департман архитектура и урбанизам, Нови Сад 2000.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Црквено-престолне структуре Карловачке мљиројолије*, Зборник радова „Срби у источној Хрватској“, Осиек 2003, 185–197.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Културно наслеђе и мировне мисије у Републици Српској Крајини 1991–1998*, Зборник радова „Грађански рат у Хрватској 1991–1995“, Београд 2005, 223–256.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена љорља у љрвојпрестолничкој Архиепископији Мљиројолије карловачке – развој и љиљолоџија облика*, Докторска дисертација, Факултет техничких наука Универзитета у Новом Саду, Нови Сад 2007.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Сремски Карловци и Даљ престољни центри Карловачке мљиројолије*, Книн–Београд 2007.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена љорља и савремена урбаносљ*, у: *Нова урбаносљ – џлобализација-љранзиљија*, Београд 2007, 251–266.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена љорља – џрадићелјска љтрадиљија и савременосљ*, Архитектура, бр. 117, Београд–Подгорица 2007, 10–11.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена љорља сремскокарловачка – I део*, Изградња, бр. 62 (3–4. март–април), Београд 2008, 65–84.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Парадиџма љравославне црквене љорље као љодлоџа за црквено-џрадићелјска љравила о љеном савременом љланирању и обликовању – II део*, Изградња, бр. 62 (8–9. август–септембар), Београд 2008, 336–337.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Српскојправославна црквена љорља сремскокарловачка као љросторно-џрадићелјски феномен (Serbian-orthodox churchyard of Sremski Karlovci church as a spatial-architectural phenomenon)*, International conference „The space i European architecture – tradition and innovation“, Ministry of culture – Republic Bulgaria, State Cultural Institute „The palace“ – the town of Balchik, Varna Free University „Chernorizets Hrabar“ Faculty of Architecture, Proceedings part I, Balchik, Bulgaria 2009 178–187.
- Велимир Љ. Ћеримовић, *Православна црквена љорља као свейосљ или љрофано двориљије*, Савремено градитељство – научно-стручни часопис за градитељство Републике Српске, бр. 05–2011, Бања-лука 2011, 8–23.
- Universalis schematismus Ecclesiasticus. Per Aloysium Reesch de Lewald, Budaе, Typis regiae scientiarum Universitatis Hungaricas, 1846/1847, 1–259.
- Евлија Челеби, *Пуљојис – одломци о јуџославенским земљама*, Пуљовање љо Сријему 1665. џодине, Превод Хазим Шабановић, Сарајево 1967.
- Шематизам Српске православне архидијецезе сремско-карловачке за годину 1896, Сремски Карловци 1896.

Velimir Lj. Ćerimović

THE CHURCHYARD OF SAINT DEMETRIUS ORTHODOX CHURCH IN DALJ
History and spatial materialization

Summary

There were many migrations of Serbs in the Balkans, and the Great Migration of Serbs, under Patriarch Arsenije III Charnojevich in 1690th, is remembered as an extreme example.

Invitoria written as the Viennese court was accepted out of necessity, showing more emotional tension and confusion than diplomatic wisdom, skills and juridical sobriety. Thus the 1630 Statute Walachorum was neglected and consequently displaced – it dealt with indigenous Serbs. This is point where their state-legal status deteriorated, and these circumstances of overall turmoil provoked the situation where scared, anxious and probably less capable and organized chosen Serbs regarded the given privileges realized through the Degree of Emperor Leopold I of 21.08.1690. as a success, and perhaps even reward.

However, activities related to the housing of Metropolis' during the period 1690–1706. were ineffective, largely because of “merciful” and extreme decision about giving award and faster seizure of estates in Sirach (1695–1697) and Sechuj (1697–1702). That is the explanation of the migration status of the Metropolis' at that time.

Not until the assignement of the estate of the chamber in Dalj on 15th of July 1706 did a short period of disguised optimism start. However, three months after that Patriarch Arsenije III Charnojevich in Vienna magically disappears from the life stage, which is why there was a short halt about Metropolis' headquarters and accommodation in Dalj location. Still, the process of transforming the present and modest parish and noble structure in Dalj and their rise to high metropolitan level used to change from bishop to bishop, until the disintegration of the Austro-Hungarian monarchy in 1918th.

This state of affairs had its reflection on the historical and spatial materialization of the throne-church appearance and volume of the patriarchal Episcopal churchyard in Dalj, which is the subject of this paper. However, the second paper is to present its spatial structure and architectural accents onto the archetypal-spiritual, secular and spiritual, religious and national structures.

Key words: Metropolitan Port-patriarchal, AEM-manor Dalj, bishops throne, the Viennese court, church and architectural structures.

ПРЕДРАГ ДРАГОЈЕВИЋ

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

Упоредни метод Стшиговског и његов пријем у Србији. Идеолошко и методолошко у мишљењу о уметности

САЖЕТАК: У тексту се разматрају главне одлике рада Јозефа Стшиговског (1862–1941), историчара уметности бечке школе са почетка XX века, који је свом упоредном методу додао лична идеолошка гледишта. Показује се на који начин је, као један од водећих истраживача у своје доба, идеолошким садржајима утицао на развој науке о уметности и како је једна од локалних школа историје уметности, она у Србији, у току свог формирања мењала свој став према овом истраживачу постепено упознајући резултате његових истраживања, његов упоредни метод, као и теоријске и идеолошке основе и импликације његовог рада.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стшиговски (Josef Strzygowski, 1862–1941), методологија историје уметности, упоредни метод, идеологија, историја историје уметности, Србија, XX век.

Пошто је у српској литератури о уметности идеја *историје уметности* постепено установљена током XIX века, историја уметности као дисциплина ушла је у првој половини XX века у фазу установљавања, институционалног и методолошког. У том периоду, прихватила је актуелне методе европске историје уметности (фактографски, иконографски, културолошки, Морели–Беренсонов, иконолошки, упоредни) и успевала у покушајима да их разуме, модификује и примени у својој пракси, која је у основи била усмерена на проучавање српске историје, културе и уметности. У прихваћеним методама требало је разумети не само основни поступак, него и елементе науке који из њега проистичу (на пример, дефинисање уметности, одређивање циља истраживања, хипотезе; могућности описа, анализе, објашњења; логика, терминологија; могућности деловања на уметност, и тако даље) па и неке ваннаучне идеје, које је неретко имплицирала европска историја уметности, одупирући се једнако, али не увек успешно, и претераним утицајима друштвених околности и утицајима јаких личности истраживача. Историја уметности у Србији, развијајући се у условима борбе за опстанак у неразвијеној средини, борећи се за компетенцију против нестручне конкуренције и за научну недодирљивост у условима сталних идеолошких притисака или за објективност у ситуацијама када је морала да брани националне интересе, није у поменутом периоду успела да



Josef Strzygowski

сасвим изгради свој интегритет. На који начин су овакве европске и локалне нејасноће компликовале њен методолошки развој, можда се најбоље види на примеру упоредног метода, који је требало упознати и разумети, прилагодити сопственим истраживањима и укључити у праксу.¹

Упоредни метод је изградио, у првим годинама двадесетог века, један од тада водећих европских историчара уметности, Јозеф Стшиговски (Josef Strzygowski, 1862–1941).² Био је историчар уметности, археолог, византолог и оријенталиста.³ Нови истраживачки поступак, који је сам назвао *компаративним методом*, увео је у праксу незадовољан превлашћу два приступа која је видео у дотадашњим истраживањима. Један приступ, „филолошко-историјски“ (како га је он означио) био је, по његовом мишљењу, заснован на познавању уметничких дела која су случајно сачувана или позната из других извора. Други приступ, „филозофско-естетски“, бавио се, по његовом тумачењу, углавном само питањима развоја. Стшиговски је желео да изгради истраживачки поступак којим би уздигао историју уметности са нивоа пуког познавања споменика, снимања, инвентарисања, описивања и израде хронологија на ниво „озбиљне“ науке. У том смислу, сматрао је фактографски метод за основну предрадњу, а не и за научну обраду.⁴ Желео је да историја уметности, као наука, открива правилности и да у предмету који проучава пронађе оно што је битно. При томе, залагао се и за сарадњу са различитим научним дисциплинама, али са јасно одређеним циљем, а то је: проучавање суштине уметности.⁵ Такође, био је против извођења науке из ње саме, из готове стручне литературе, те је инсистирао на проучавању дела и свој рад заснивао на многобројним теренским истраживањима.

У уметничким налазима са терена посматрао је материјале, технике, тражио карактеристичне форме (на пример, елементе грађевине, или одређену врсту декорације

¹ Рад је завршен у оквиру пројекта МНТР 47019.

² Име овог истраживача преношено је у српски језик на различите начине, па се у чланцима својих савременика помиње и као Стшиговски, Стжиговски, Штржиговски, Штриговски, Штжиговски.

³ О његовом животу и раду видети: U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien–Düsseldorf 1966, 292–297.

⁴ Фактографски метод је у историју уметности увео Адолф Голдшмит (Adolph Goldschmidt, 1863–1944) као поступак у коме се у делу посматрају „оипљиве“ чињенице и доводе у ред или у везу са другим чињеницама. Убрзо се појавио проблем дефинисања „оипљивог“ – код Голдшмита то је оно што се здравим разумом може препознати, али не и појава која се открива дубљом анализом (био је противник теорија и апстрактног мишљења). Под утицајем његове личности, фактографски метод сведен је на пописивање простих чињеница; такође, уместо да чињенице буду основ за даље закључке, оне су у овом методу остале крајњи циљ (и стога је временом овај метод постао уточиште стручњака ограничених погледа). Као предавач, Голдшмит је имао великог утицаја на формирање низа историчара уметности по многим европским земљама, па и у Србији. Примењујући фактографски метод, одредио је избор свог предмета проучавања: бавио се предметима који су у његово време били недовољно обрађени или потпуно непознати (неописани) у науци; или је објављивао грађу. Ради се о методу који није идеолошки или културно „обојен“ нити оптерећен значењима или филозофским концепцијама, дакле који је непретенциозан па и духовно неутралан или „празан“; стога је у науци о уметности примљен као један од начина да се она заснује на егзактним основама.

⁵ Једно од његових излагања метода у: J. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig 1920, 162–189.

која је употребљена), врсте мотива (орнаменти, или фигуралне представе), као и теме. Ове елементе је доводио у везу са истим таквим елементима у уметностима других народа и територија. Применио је овај поступак бавећи се питањем порекла европске средњовековне уметности; то је усмерило његова истраживања ка просторима Византије, а потом и даље на исток, све до Индије и Кине.⁶ Како је то сам формулисао, покушао је да различите уметничке струје, раздвојене по времену, месту настанка, раси и народу, сагледа као хришћанску целину и при томе је, корак по корак, откривао Исток као извор утицаја.⁷ Тако је сагледао сличности и разлике међу уметностима на веома широким просторима. Изградивши почетком двадесетог века основе свога метода и оквира свога посматрања, он их је током следећих деценија, све до краја тридесетих година, примењивао у проучавању појединачних појава у уметности и култури и допуњавао новим аргументима.

Својим методом је дошао до низа сасвим нових закључака, који се нису потпуно уклапали у дотадашња сазнања истраживача; стога су у науци схваћени као хипотезе. Била су то оригинална решења неких дотад нерешених проблема (везаних, на пример, за извор појединих мотива у рељефима и сликарству, или за порекло конструктивних елемената у архитектури, или за изглед несталих делова и сл.). Овим поступком је долазио до закључака о неким општим токовима уметности (као што су развој, кретање односно преношење утицаја), а отуда и о међусобним везама култура и о културној размени, као и о месту и значају појединих уметности у том ширем контексту.

При тако обухватном посматрању, било је неминовно да поједине просторе, појаве и проблеме понекад сагледа овлаш, и да их прикаже у врло широким потезима – при чему није могао да буде ни исцрпан, ни детаљан, ни добро сажет, а понекад ни тачан. Тако, на пример, тумачећи неки уметнички проблем на широком географском простору, укратко је као аргументе наводио уметности настале у неколико земаља и током више векова. Једном таквом приликом, у једној реченици је „описао“ развој српске црквене архитектуре у периоду од Студенице до Каленића, при чему је све грађевине, погрешно, сврстао у један тип „једнобродних триконхосних цркава“ који, по њему, започиње Студеницом; већ у следећој реченици, окренуо се, на сличан начин, описивању градитељства Влашке и Молдавије.⁸ (Ово треба узети као примере ограничења која у поступку саопштавања намеће употреба одређеног метода; иначе, не би било исправно закључити да је као истраживач Стшиговски био необавештен или површан, јер је бавећи се појединачним споменицима, или територијама, знатно проширио знања историје уметности.)

Временом су уз овај метод почели да се појављују додаци, које бисмо могли схватити као саставне делове једног новог метода, надовезаног на претходни. Кориштен у исто време, тај други метод грешком је сматран елементом упоредног метода. Наиме,

⁶ Везу са Истоком откривао је постепено, у низу књига. Почео је тако што је открио да порекло хришћанске уметности не треба тражити у Риму, него у византијским областима (*Orient oder Rom*, 1901), затим је трагајући за пореклом византијских форми ишао још ка истоку (*Kleinarmenische Miniaturenmalerei*, 1907; *Amida*, 1910; *Die bildende Kunst des Ostens*, 1916), итд.

⁷ J. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, 171.

⁸ Исти, *Die bildende Kunst des Ostens*, Leipzig 1916, 43–44.

као што је већ речено, Стшиговски је успео да својим упоредним методом пронађе, у одређеним елементима, везе између појединих уметности. Пошто су те уметности биле географски доста удаљене, њихове међусобне сличности се нису увек могле довести у везу са непосредном културном разменом. Тако је ово постојање заједничких елемената у уметностима међусобно удаљених крајева он довео у везу са померањима (сеобама) народа.⁹ Сматрајући да промена места (географског простора, културног окружења) није довољна да се избрише карактер уметности једног народа, умањео је значај утицаја средине (који је до тада у науци о уметности сматран веома важним) и везао је развој уметности за *изворну* културу сваког појединог народа. Преко те изворне културе, довео је уметност одређеног народа у везу са *расом* којој тај народ припада.¹⁰

Тај додатак упоредном методу који овде препознајемо могао би се условно назвати „расистичким“ методом, јер он ипак не дели расе (а ни њихове уметности) на више и ниже, што се сматра смислом расизма,¹¹ а што су још доста пре овог истраживача већ чинили разни аутори у другим дисциплинама. Ипак, служи да се раздвоје они ликовни елементи који су се формирали под утицајима средине (клима, избор материјала) или који су примљени под утицајима, како је то Стшиговски означио, „туђе воље“, односно под утицајима културе суседних народа (посредством образовања, религије, обликовања државе) и оне елементе који, како је веровао, датом народу „леже у крви“ и који се показују као његова „расна ознака“ у уметности.

Ово раздвајање појединих уметничких елемената и довођење у везу са расом, омогућило је Стшиговском да пореди и повезује уметничке појаве које су међусобно одвојене не само простором, него и временом, па и појаве које припадају различитим гранама уметности. Рецимо, једну своју хипотезу аргументовао би налазима из Осла, па из Јерменије, из Мшате, па из Кине, и то примерима из различитих грана уметности: архитектуре, примењене уметности, вајарства. Такође, својим поступком је проналазио аналогije и сродности између наизглед сасвим удаљених дела (на пример, Тицијана и јапанске графике; између сиријске архитектуре и Леонардових нацрта за цркву; мотива из индијских декорација и уметности античког Рима; или између дела готике, браће Ван Ајк, Ђорђона, Дирера, Рембранта, романтичара, књижевности истока, и сликарства Кине).¹²

На овај начин је постепено створио светску мапу култура, где је означио уметност индогерманских народа, затим „амероазијата“ (на територији источне Азије, на западној обали Северне Америке, у Латинској Америци и Аустралији) и „атлантичара“ (на источној обали Северне Америке и у Африци).¹³ Двема последњим групама бавио се мање,

⁹ Уп. J. Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917, 1–319.

¹⁰ На пример, у: J. Strzygowski, *Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst*, Heidelberg 1936, 1–496.

¹¹ О томе аргументовано Р. Vlahović, *Čovek u vremenu i prostoru. Antropologija*, Beograd 1996, 198–205 (о пореклу, развоју и смислу расизма).

¹² На пример, у: J. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, 1–204 (где у ликовној форми или у избору мотива налази аналогiju између маздаизма, ислама, будизма и хришћанства); исти, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I–II, Wien 1918, 1–888 (где показује како су се све форме јерменске архитектуре „пресадиле“ у Европу, у грађевинама и нацртима Брунелескија, Албертија, Брамантеа и Леонарда); исти, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, Wien 1941, 1–496 (где користи низ појединачних уметничких дела као аргумент).

¹³ J. Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, Wien 1941.

односно, у њима се посебно занимао за њихове северне делове. Може се рећи да је овај налаз о светској мапи култура знатно засновао на ваннаучним елементима, претварајући га у свој поглед на свет. Према тој слици света, којом је тумачио уметност (зато је овде и наводимо) народи су међусобно повезани расом, тако да међу њима постоје две *осе духовног јединства*, које се пресецају у међусобној борби за превласт. Једна оса је „индогерманска“ са Аријевцима и она је раније раздвајала Алтајце и Семите источне и западне Азије, стварајући духовно јединство у простору од Источног мора до Индије. Та оса је, наводно, била пресечена појавом других народа (на пример Турака) и треба је обновити.¹⁴ Стшиговски је веровао да би ослобађањем старог пута Аријеваца према Истоку дошло до успона „Евроазије“, а тиме и до развоја једне „планетарне културе“ коју не би ометали ни Америка ни Јапан. Сматрао је да у том остварењу велику улогу спасиоца света има Немачка, али да она управо због те своје историјске улоге наилази на отпоре кад год почне да привредно јача.¹⁵ Тумачио је Европу као културно подељену, са танком наслагом грчке и латинске културе, нанете преко култура варварских народа који су у ствари окренути међусобно различитим духовним осама. Препознавао је утицаје семитске расе на немачку културу и потребу да Немци више не усмеравају своју мисао ка Европи, него ка Истоку, Украјини, Јерменији, Ираку, Ирану и Индији, односно, како је сматрао: читавом једном свету који припада *истој раси*, чији су представници у Средоземљу створили грчку уметност, а у старој Галији „германску“.

Видимо, дакле, како се налази са терена у току њихове интерпретације обликују и повезују на основу једног метода, па другог, па и на основу погледа на свет; другим речима, то је мишљење о уметности које клизи између методолошког, теоријског и идеолошког. Увек се може поставити питање: да ли је истраживачев поглед на свет проистекао из његових, методолошки научно заснованих, истраживања или је, обрнуто, његов метод формиран под утицајем његовог погледа на свет. Стшиговски је наглашио (још током Првог светског рата) да његов рад не проистиче из актуелне политичке ситуације, већ да та ситуација представља плодно тло за прихватање његових научних ставова¹⁶ а то у светлу анализе његовог метода може да значи да он није пуки следбеник, него један од идеолога. Коју деценију касније, његово дело је употребљено и у оквирима националсоцијалистичке идеологије, којој је у последњим данима свог живота он одао признање.¹⁷

Нови методолошки поступак изазивао је различите реакције међу историчарима уметности, углавном због резултата и закључака који су њиме добијани, као и због хипотеза које су уз њега развијане. Припадници катедре за историју уметности на универзитету у Бечу разишли су се на питању могућег пријема Стшиговског у своје редове (а било је то још пре него што је уз свој метод развио и поменути „расистички“ додатак). Већина припадника бечке школе историје уметности окупила се том приликом око

¹⁴ Исти, *Die bildende Kunst des Ostens*, Leipzig 1916, 5; исти, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917.

¹⁵ Исти, *Die bildende Kunst des Ostens*, 71.

¹⁶ Ibid., 5.

¹⁷ Уп: J. Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 19, где аутор наводи да се његов животни пут већ одавно креће у правцу који сада заступа владајућа партија.

Макса Дворжака¹⁸, а мањина око Стшиговског. Због различитих метода које су користили, припадници ове две групе су сматрали да међу њима није могућа сарадња; штавише, готово да није било ни личних појединачних контаката, а и студенти су морали да се опредељују код кога ће учити.¹⁹ Када је Шлосер, припадник супротног тора, писао историју *бечке школе* историје уметности, у њу није укључио Стшиговског.²⁰ Отпори су се јављали и са других страна. Са становишта иконографског метода, Мије²¹ је критиковао Стшиговског да не познаје ни културу, ни уметност и иконографију епоха о којима пише, те да стога доноси и погрешне закључке.²² Поједине реакције у научним круговима биле су изазване идеолошким призвучима: Беренсон²³ је у основи система Стшиговског видео мржњу према свему што представља средоземну културу и нашао је у том ставу сличност са негдашњим варварима, па је Стшиговског назвао „Атилом историје уметности“ – то је назив који му је остао у историји историје уметности. Било је то почетком Другог светског рата и (тек) тада је у неким његовим поставкама препознат и расизам или су уочени ставови на које се могу ослонити идеје немачког националсоцијализма.

Умеренији критичари остављали су по страни идеолошку компоненту и видели су у упоредном методу могућност за проширење хоризоната историје уметности на северну Европу, Оријент, па и на читав свет; затим, препознали су основе за будућу упоредну науку о уметности, али и знатне пропусте везане за појединости. Метод Стшиговског био је прихваћен најпре у његовом Институту, који је имао одељења за источну и западну Европу и одељења за источну и западну Азију, и где су се водила упоредна истраживања уметности. Упоредни метод у основном облику, без „расистичке“ компо-

¹⁸ Дворжак (Max Dvořák, 1874–1921) је увео у историју уметности поступак који би се могао означити као варијанта културолошког метода сведеног на посматрање везе уметности са духовном културом, и посматрање везе историје уметности са „историјом духа“. Овај поступак је изградио на искуствима Викхофа, Морелија и Ригла, полазећи од везе између ликовног дела и личности уметника, и проширујући посматрање на обележја времена и најзад на посматрање историје уметности у вези са *историјом духа*. Мада је тежио научној егзактности, Дворжак је у својој методологији указао и на значај способности и даровитости истраживача, сматрајући да човек не може научити да буде историчар уметности, као што не може научити да буде песник. Дворжаков рад био је знатно одређен његовим личним укусом, заснованим на експресионизму у њему савременој уметности; укус је одређивао теме његових истраживања и утицао на његово тумачење појава из уметничке прошлости. У историји уметности Дворжак је наишао на добар пријем и у „бечкој школи“ постао вођа струје противника Стшиговског.

¹⁹ Ма колико тежак и дубок, овај сукоб, ипак, изгледа није подразумевао међусобно ометање у раду, или употребу неприличних и ваннаучних средстава. И један и други табор бранили су своје ставове организујући истраживања и стварајући низове студија и књига. Сматрајмо ово корисним примером, који у XX веку није довољно схваћен.

²⁰ J. von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, 13, 1934.

²¹ Мије (Gabriel Millet, 1867–1953) је један од водећих истраживача који су у историји уметности развијали тзв. иконографски метод, поступак заснован на утврђивању везе између мотива приказаних у ликовном делу и писаних извора.

²² G. Millet, *Byzance et non l'Orient*, Revue Archeologique, I, 1908, 171–189. Чланак је критички осврт на текст о минијатурама српског тзв. минхенског псалтира (J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Wien 1906, I–LXXXVI, 1–139).

²³ Беренсон (Bernard Berenson, 1865–1959) је проширио Морелијев (Giovanni Morelli, 1816–1891) атрибуциони метод, прихваћен као обавезан у бечкој школи. Осим карактеристичне форме анализирао је и „садржај“ дела (мотиве) па и комплетну форму, и све је довео у везу са уметниковим духом, личношћу и личном културом (а не само са психичким функцијама и несвесним моторичким радњама као што је то чинио Морели).

ненте, прихватили су већ током друге деценије двадесетог века и неки истраживачи у другим срединама, те је постепено уведен у праксу у Европи (Француска, Енглеска) и Америци. Ту су развијане умерене варијанте тог метода, без идеолошких примеса и везане са антропологијом (а не са квазинаучним учењима о раси). Ове варијанте метода биле су мање произвољне, засноване на поузданијој фактографији и прецизније усмерене и примењиване су на проучавања појединачних уметничких веза унутар Европе, или између Европе и других делова света.

Рад Стшиговског био је врло добро познат и у Србији прве половине двадесетог века. Познавали су га и пратили историчари уметности, а преко њих представљен је и приближен свима осталима који су се занимали за историју културе. Међу представницима српске историје уметности, сам упоредни метод није имао ни ватрених заговорника а ни огорчених противника. Могло би се приметити да су њима занимљивији били конкретни *резултати* до којих је овај научник дошао, те да је од „тачности“ резултата зависио и став према методу којим су добијени. На тој основи се мењао и став према Стшиговском. На почетку XX века, док су проучавања српске уметности била још недовољно развијена а многи подаци непознати, истраживачи из Србије су на његов рад гледали са много поверења. Узимали су његове синтезе често као оквир за смештање српске уметности, или појединих остварења, у шири контекст; односно, као ослонац за извођење закључака о пореклу појединих ликовних елемената српске средњовековне уметности. Ређе су користили неке његове непроверене претпоставке (као што је она о томе да један народ чува своје уметничке форме, преноси их сеобом, и у новој средини пребацује у другачије материјале који му стоје на располагању).²⁴ Такође, ослањали су се и на поједине његове резултате пошто је он, у оквиру својих занимања за уметност Словена, у неколико наврата проучавао српску уметност средњег века. Српска краљевска академија позвала га је да учествује у снимању фресака у „старосрпским“ црквама и манастирима. Српски истраживачи су у то време преузели његово класификовање српских средњовековних цркава по типовима.²⁵ У првим деценијама двадесетог века, готово да нема текста српских истраживача уметности који се не позивају, поред осталих аутора, и на неку од многобројних књига Јозефа Стшиговског.

Ретки су били отпори према неким принципима примене упоредног метода. На пример, Божидар Николајевић је у начелу био против тога да се у уметности неизоставно траже утицаји друге средине и сматрао је да „у једном споменику *српске* уметности није баш све туђе“.²⁶ Изричито је замерио Стшиговском што је у старој српској уметности „све“ објаснио утицајима Истока „и тамо где их нема“, па се запитао није ли

²⁴ Тако је његова идеја о преношењу стилизованих мотива са старих дрвених грађевина у новије камене грађевине употребљена при анализи старих цркава на Космају. Уп: К. Ј. Јовановић, *Две сјајне цркве у Космају*, Старица, 1908, 177.

²⁵ Та класификација касније је најпре само делимично замењена Мијеовом (G. Millet, *L'ancien art Serbe. Les églises*, Paris 1919) са којом се поједини истраживачи нису одмах сложили. Напуштена је тек када се после нових истраживања почела показивати њена непотпуност. О томе: А. Дероко, *Кашалог наших архиепископских сјајина*, Српски књижевни гласник, 35/5, 1932, 388–390.

²⁶ Б. Николајевић, „*Josef Strzygowsky. Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*“. Увод написао В. Јагић. Издање бечке академије наука, 1906“, Српски књижевни гласник, 18/1, 1907, 62.

вероватније да је неки мотив стигао из Италије него из Индије или Месопотамије.²⁷ Ове замерке нису имале већег утицаја у историји уметности, јер је Б. Николајевић напустио главни ток развоја ове науке.²⁸

Истраживања која је спроводио Стшиговски дуго су и редовно праћена у Србији. Неутрално и детаљно приказивао их је В. Р. Петковић,²⁹ готово препричавајући поједине књиге. Уочавао је у њима „смелу и духовиту поставку“, која је донела „плодних резултата“,³⁰ али и извор примамљивих хипотеза које тек треба чињеницама доказати.³¹ Својим историографским приказима, В. Петковић је покрио читав ток истраживања Стшиговског, изнео његове научне поставке и закључке, показао како је овај „оборио“ поједине научне „заблуде“. Представљајући тиме и упоредни метод, дао му је значај заступајући став о ширини погледа коју добија „један историчар уметности који своје закључке заснива на упоредном проучавању споменика, а не на једностраном схватању само једне области“.³² Утисак је да је В. Петковић био склон да прихвати и истраживачки поступак а и закључке Стшиговског, сматрајући да су поједини његови радови „монументална дела“ која праве револуцију у схватањима неких појава.³³ Није ставио неке посебне замерке ни неким ваннаучним идејама овог творца упоредног метода у историји уметности, односно, приписао их је расположењу какво је владало током (првог) светског рата: „Стшиговски је сањао о новој ренесанси, коју би победом Германа имала Европа да доживи.“³⁴

Како су се повећавала сазнања српских историчара уметности о појединим питањима, тако су се јављале и критике закључака Стшиговског. Водећи српски историчари уметности су у међуратном периоду и даље сматрали да је он „ауторитет чија су дела готово редовно правила читаву сенсацију у научним круговима“³⁵ а не истраживач чије би идеје евентуално наишле на оспоравања. Али, временом су поједине његове доказе почели да сматрају неуверљивим, нарочито када су, употребом других метода, почели да добијају другачије резултате. Са становишта фактографског, иконографског и културолошког метода (који су у међувремену ушли у употребу у српској историји уметности)

²⁷ Ibid, 64, 65.

²⁸ Божидар Николајевић (1877–1947), мада оснивач катедре за историју уметности на Београдском универзитету и први доцент за тај предмет, био је склон субјективном тумачењу и популарисању уместо научном раду, те је прешао у ликовну критику и публицистику. О његовом животу и раду најисцрпније у: С. Б. Николајевић (прир.), *Из минувших дана. Сећања и документи*, Београд 1986, 1–395; сагледан у оквиру развоја науке о уметности, у: П. Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини XX века*, докторска дисертација (Универзитет у Београду 1997), 17–22, 560–565, et passim.

²⁹ Владислав Р. Петковић (1874–1956), био је Голдшмитов ученик па је, преузивши београдску катедру за историју уметности од Б. Николајевића, преместио историју уметности у Србији на позиције позитивизма и увео у праксу фактографски метод као доминантан.

³⁰ V. P.[etković], *G. Millet: Byzance et non l'Orient*. (članak u: *Revue archeologique* 1908, I, 171–189), Стари-нар, 1907, 85.

³¹ В. П.[етковић], *В. И. Шмидт: Кахрие Цами (Известия Русского археологического института в Константинополе, том XI. Софиа 1906)*, Стари-нар, 1907, 80.

³² Влад. Р. Петковић, *Josef Strzygowski. Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig 1920*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 11, 1921, 292.

³³ В. П.[етковић], *Josef Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, I–II, Wien 1918*, Стари-нар, 1, 1923, 302.

³⁴ В. П.[етковић], *Josef Strzygowski, Altai-Iran und Völkewanderung, Leipzig 1917*, Стари-нар, 1, 1923, 303–305.

³⁵ Ђ. Бошковић, *J. Střizgovski: Starohrvatska umjetnost*, Српски књижевни гласник, 28/8, 1929, 615.

долазили су до нових података и почели да уводе многе исправке у закључке засноване на ранијим широким и непрецизним сагледавањима заснованим на употреби упоредног метода. Тако су временом дошли и до тога да критикују не само закључке, него и основне поставке Стшиговског, па су их крајем тридесетих година назвали „произвољним ослонцима“ на којима се гради цела његова „теорија“; на крају, почели су да и његове идеје о утицају Истока на уметност Сирије, а одатле на хришћанску уметност средњег века, сматрају „фантастичним концепцијама“.³⁶ Најзад, српски истраживачи морали су и да реагују на погрешна тумачења и грубе синтезе о српској уметности, при чему се наметао закључак да Стшиговски „стварно не познаје већину наших споменика“ и да су му стога резултати умногоне нетачни.³⁷

Тако су током читаве три деценије српски интелектуални кругови имали прилику да посредством београдске школе историје уметности упознају рад и идеје Јозефа Стшиговског. У време његове смрти, у српској историји уметности је закључено да је он створио један истраживачки поступак, односно да је „конструисао једну специјалну методу, компаративну“, као оригиналну концепцију која је „унела живота у помало хладну и сталожену византолошко источњачку дисциплину“, открила науци многе нове географске области повезујући их са европском уметношћу, али која је коришћена „не увек са подједнаким познавањем научног материјала“.³⁸

Историчари уметности у Србији су, као уосталом и у другим земљама, научили да процене сам упоредни метод независно од његове научне примене (разне непотврђене хипотезе), одабира материјала на који је примењен (услед ипак ограничене доступности материјала), па и од ауторових личних особина и мотива (брзина у раду, жеља за афирмацијом свог метода) и идеолошких позиција. Тако су постепено у пракси створили своју варијанту упоредног метода, мењајући неке од његових изворних поставки. У основи, никада нису прихватили везивање уметности за утицај расне припадности. Затим, због услова у којима су радили, смањили су ширину погледа; сачували су је само у општим разматрањима о развоју српске уметности (од полуварварске и отворене утицајима хришћанског Истока, до прилагођене утицајима Византије),³⁹ или при неопходним сагледавањима паралела између европских и ваневропских уметности.⁴⁰ После Другог светског рата, у београдској школи историје уметности примена упоредног метода сведена је на то да се за поједине мотиве, ликовне елементе, дела, концепције, или за читаву уметност, проналазе „паралеле“ или „аналогије“ у уметностима других кра-

³⁶ Ђ. Бошковић, *J. Strzygowski: L'ancien art chretien de Syrie. Paris 1936*, Старица, 13, 1938, 244, 245.

³⁷ Ђ. Бошковић, *J. Strzygowski* [!], *Altserbische Kunst, Die neue Linie (Leipzig-Berlin, Jan. 1939)*, 63–66, 116–117, Старица, 14, 1939, 164. Бошковић је посебно водио полемике са бугарским истраживачима који су банализовали па и политички злоупотребљавали идеје Стшиговског о правцима кретања уметничких утицаја (од Истока, преко Средоземља, Свете Горе, и Бугарске) и користили је за закључак о утицајима бугарске уметности на српску. Ово је посебна тема, везана за питање друштвене улоге историје уметности. Уп. Р. Драгојевић, *Patriotism and Science. Art History in Serbia as a Discipline of Strategic Interests*, Расински анали, 1, Крушевац 2003, 35–46.

³⁸ Ђ. Бошковић, *Јозеф Стшиговски*, Српски књижевни гласник, 62, 1941, 235, 236.

³⁹ С. Радојчић, *Улога средњевековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности*, Уметнички преглед, 1–2, 1940, 4.

⁴⁰ Р. Грујић, *Ikongrafski motiv sličan induskom trimurtiu u staroj srpskoj likovnoj umetnosti*, Ткачићев зборник, 1, Загреб 1955, 99–109. Рецимо, узгред, да се и ту аутор још увек позива на Стшиговског.

јева, и изводе закључци о међусобним утицајима. Укратко речено, метод је примењен на мањи географски простор, али је учињен прецизнијим.⁴¹ Управо у овом и сличним суочавањима са актуелним научним узорима и одабирању шта ће из њих баштинити, формирао се идентитет српске школе историје уметности.

Predrag Dragojević

THE COMPARATIVE METHOD OF STRZYGOWSKI AND ITS RECEPTION IN SERBIA.
THE IDEOLOGICAL AND METHODOLOGICAL IN CONSIDERATIONS OF ART

Summary

Josef Strzygowski (1862–1941) introduced the comparative method to the history of art. He observed the art in Europe and, looking for its sources, found connections with the artistic traditions of the east and then of various, more distant parts of the world. He extended this procedure under the influence of his own worldview so he established connections between the artistic traditions that were similar or historically mutually connected, yet geographically distant, and the races of people who created this art. Thus he made a world map of cultures, where he marked the art of Indo-Germanic peoples, then of “Ameroasians” (on the territory of east Asia, west coast of North America, in Latin America and Australia) and “Atlanticians” (on the east coast of North America and in Africa). According to his view of the world, nations are mutually connected with race so there are two axes of spiritual unity which intersect in the fight for domination. (A few decades later his work was used in national socialism.) This way he significantly changed the image of Europe and even world art and culture, which provoked reactions to his work, first among colleagues and then he became a participant in the famous conflict in the Vienna school of the history of art. His comparative method was later developed by other art historians but on more realistic bases, in narrower geographical frames without establishing connections between the development of art and its form with races.

Strzygowski’s work was known and followed in Serbia since the beginning of the 20th century by everyone interested in culture, art and religion (especially when he studied Serbian art). His concept was very famous, at first used as a conclusive framework and later, with the development of science in Serbia, it was gradually rejected and modified. Like in other countries, art historians in Serbia learned to assess the comparative method regardless of its scientific application (a variety of unconfirmed hypotheses), the choice of examples to which it was applied (due to a limited availability of the material), and even the author’s personal qualities and motives (the speed in work, the wish to establish his method) and ideological positions. Therefore, in practice they gradually created their own version of the comparative method, changing some of his initial principles. This and similar confrontations with current scientific models as well as the process of choosing what to adopt from them actually formed the identity of the Serbian school of the history of art.

⁴¹ Уп: Ђ. Бошковић, *Основи средњовековне архитектуру*, Београд 1947, passim (нарочито о сличностима и везама српске и руске архитектуре у средњем веку); С. Радојчић, *Везе између српске и руске уметности у средњем веку*, Зборник Филозофског факултета, 1, Београд 1949, 241. Касније има више примера, а у обимнијој форми је можда најистакнутије у: Ј. Стошић, *Западноевропска графика као предлог у српском сликарству 18. века*, Београд 1992.

ВУК ДАУТОВИЋ

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

Златар Јован Николић*

САЖЕТАК: Златарска уметност у Србији током XIX века доживела је темељну трансформацију услед промене културних модела и преклапања одговарајућих уметничких пракси. Увођење серијске производње и индустријализација, као и закони о контроли квалитета злата и сребра, важни су чиниоци који преображавају стари кујунцилук у модерно златарство. Један од главних протагониста и парадигматски пример овог културног процеса био је београдски златар Јован Николић, који у српској средини делује од друге половине XIX века. Овај рад има за циљ да потпуније прикаже његов златарски опус, публикујући непознате радове и грађу за Николићеву биографију, као и његово учешће и улогу у креирању српске грађанске визуелне културе у другој половини XIX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српско златарство XIX века, златар Јован Николић, примењена уметност, црквени предмети, пунцирање злата и сребра, одредбе и закони, модернизација уметничких заната, статус златара.

Јован Николић научној јавности познат је фрагментарно преко сачуваних златарских радова. Кроз њихову стилску периодизацију и датовање приказивано је стање српског уметничког занатства и привреде током друге половине XIX века.¹ Такође је важна његова појединачна улога у проучавању развитка примењене уметности у граду Београду током поменутог периода.² Прелазак и трансфер из османског ка централно-европском културном моделу један је од важних аргумената за проучавање Николићевог рада.³ Међутим ту се ни изблиза не исцрпљује важност ове теме за новију културну историју Србије у другој половини XIX века. Наиме, Јован Николић је парадигматски

* Чланак представља резултат рада на пројекту „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба“, број 177001 (2011–2014), чију реализацију финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ До данас овом златару није била посвећена појединачна расправа. Први који је уочио његов значај за српску примењену уметност и важност за још увек недовољно проучено поље националног златарства у XIX веку је др Бранко Вујовић: Б. Вујовић, *Прилог познавању српског златарства XIX века*, Зборник Музеја примењених уметности, 12, Београд 1968, 113–120; Б. Вујовић, *Уметности обновљене Србије (1791–1848)*, Београд 1986, 367–371, 420–421.

² В. Хан, *Примењена уметност у Београду од Хаџиџерића до предаје зрадова (1830–1867)*, Зборник радова *Ослобођење зрадова у Србији од Турака 1862–1867*, Београд 1970, 661–675.

³ Н. Макуљевић, *Културни модели и приватни животи код Срба у 19. веку*, у: *Приватни животи код Срба у деведесетом веку*, приредили А. Столић – Н. Макуљевић, Београд 2006, 17–53.

пример за друштвене и културне процесе који су обележили оно што се назива процесом модернизације примењене уметности у кнежевини а потом и краљевини Србији.

Након индустријске револуције⁴ убрзано су се мењале и прилике у уметничком занатству. Примена нових технологија и пре свега индустријализација производње предмета примењене уметности уз њихову масовну продукцију, технолошки су аспекти који се не смеју занемарити. Обраду метала традиционалним техникама искуцавања постепено истискује машинско пресовање, које се усавршава да би на светским изложбама у Лондону 1851. и 1862. године, као и у Паризу 1867. године, те Бечу 1873. године, индустријски произведена роба заузела место уметничких заната. Прекретницу чини и проналазак галванског посребривања и позлате, четрдесетих година XIX века, као и техника галванопластичког копирања, која је омогућила јефтине и потпуно верне реплике одабраних предмета. Уметнички стилови који су се развијали у централној Европи, и предмети примењене уметности изведени на овај начин, постали су доступни широком кругу потрошача, дефинишући препознатљиву визуелну културу историзма.⁵

Правни оквир и државна регулација делатности којом се Николић бавио, и у том смислу: употреба сребрних и златних производа као средстава плаћања или залагања, изразито важна државна контрола произведених предмета, жиговање и означавање производа пунцама у односу на степен чистоће легуре злата и сребра, те организовани почеци ове праксе, као и закони који ове области регулишу уз начине њиховог спровођења, неодвојиви су аспект вредновања његовог рада.⁶ Анализа поменутог одражава организован, промишљен и савремен приступ занатској привреди али и фискалној контроли квалитета домаћих производа који конкуришу оновременом импорту.

Поменути параметри разјашњавају слику о посматраном периоду као стагнантном у смислу развоја уметничке креативности и производње често дефинисане као пуко копирање, са осредњим резултатом. Разлоге због којих је импорту често давана предност треба, наиме, тражити у сфери фискалне државне политике и гарантоване вредности злата и сребра у њима а не увек и најпре њихове уметничке или занатске вредности.⁷

⁴ О друштвеним, привредним и технолошким последицама индустријске револуције вид. у: T. S. Ashton, *The Industrial Revolution, 1760–1830*, Oxford 1997.

⁵ А. Копрчина, *Metal u doba historizma u Hrvatskoj*, у: *Historicizam u Hrvatskoj, knjiga I*, priredio V. Maleković, Zagreb 2000, 381–382. и у ширем контексту каталог, као преглед визуелне културе ове епохе: *Historicizam u Hrvatskoj, knjiga II*, priredio V. Maleković, Zagreb 2000.

⁶ *Зборник закона и уредаба у Књажевсјеву Србији*, књ. 30, Београд 1877, 208; Почеци правне регулације предмета и означавања предмета од злата и сребра могу се везати за циркулар Правителног совјета од 7. августа 1837. године, издат у Крагујевцу и потписан од стране кнеза Милоша Обреновића, којим се забрањује кујундијама из Турске да доносе своје сребро и предмете свог заната, јер је посведочено да су под именом доброг и чистог сребра рђаво и нечисто продавали, те да се стога у карантин српски не примају, нити са робом пропуштају. Означавање предмета од сребра у Османској империји није имало организован и контролисан карактер попут европског, о томе више у: R. Bürner, *Der feingehalt der Gold- und Silberwaren: Seine gesetzliche Regelung in den verschiedenen Staaten, mit besonderer Berücksichtigung von Deutschland, Oesterreich – Ungarn und der Schweiz*, Weimar 1897, 81; Tardy, *Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, 11 edition, Paris 1975, 407.

⁷ Љ. Вујаклија, *Сребро из Збирке старе уметности Музеја града Новог Сада*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, Нови Сад 1978, 271–285; О државним ознакама чистоће и квалитета сребра вид.: Tardy, *Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, 57–77 (односи се на Хабзбуршку монархију и Аустроугарску, чији је импорт био убедљиво најзаступљенији).

Посматрајући и анализирајући очувану грађу, може се на примеру златара Јована Николића докучити социјални и друштвени положај златара – *кулунџије*, у српском грађанском друштву друге половине XIX века. Са једне стране узимајући у обзир његове клијенте и поручиоце, о којима ће бити речи надале, попут кнежевског дома Карађорђевића и многих владара Обреновића, те Српске цркве као важног фактора и богатог грађанства на крају овог низа, видимо лице његове социјалне позиције. Сачувана дневничка грађа у којој има помена о породици самог Николића и њеној приватности, као и рецепцији његовог занимања у очима савременика, те материјалном положају у коме се налазио, као и кругу у коме се проводићи свакодневицу кретао, представљају наличје помоћу кога можемо реконструисати његов хабитус.

Напослетку, уметничка вредност предмета које је производио ваља се вредновати спрам потражње тржишта на коме је годинама био присутан, његовим клијентима, као и самим радовима које је за собом оставио. Разумевајући природу функције предмета примењене уметности које је производио, следио је смену историјско-стилских фаза бивајући једнако заступљен у сфери профаних производа, као и оних ритуалних који су примену налазили у црквеним обредима, што нам указује да је био кадар да одговори на потребе и укусе многих наизглед опречних сфера.

Мора се напоменути да до сада није документован ни један сачуван Николићев рад од самог злата, већ само сребрни предмети. Говорићемо о њему као златару, како је и сам себе називао. Мора се имати у виду да овај назив није био одређен само за мајсторе који израђују златне предмете, већ је подразумевао и сребрнара који је изводио предмете од сребра, будући да не постоји разлика у техникама израде и обраде ова два племенита метала.⁸

Први познати рад златара Јована Николића у Србији датован је према приложничком натпису у 1850. годину и то је кадионица из цркве Светог Николе, манастира Буково на-домак Неготина.⁹ Уједно на основу ове кадионице и особина његових потоњих радова те сарадње са Николом Стојићем,¹⁰ такође златаром, претпостављано је да је школован на страни, то јест у Хабзбуршкој монархији, али се о његовом пореклу нити времену доласка у Србију није знало ништа.¹¹

Увидом у архивску грађу дошли смо до података који осветљавају Николићево порекло. Он је био један од многих Срба пречана, који су после 1848. године почели да пристижу прелазећи са својим породицама у Србију. Формиран и школован на простору Војводине, дошавши у Београд као вешт златар, један је од оних који су срећу тражили

⁸ E. M. Link, *The book of Silver*, London 1973, 9.

⁹ Б. Вујовић, *Прилог познавању српског златарства XIX века*, 114; В. Хан, *Примењена уметност у Београду од Хајинџерића до предаје зрадова (1830–1867)*, 671.

¹⁰ Никола Стојић био је златар који ради у Београду, истовремено са Николићем. Сачувани су његови златарски радови у Саборној цркви у Београду, Пожаревачкој цркви, потом цркви у Бранковини, збиркама Музеја примењене уметности у Београду и Музеју града Београда, приватним збиркама. Он је такође познат фрагментарно путем својих радова који захтевају додатну научну обраду. Важно је напоменути да пример Јована Николића на бољи начин илуструје процесе преображаја кроз које пролази српска примењена уметност у другој половини XIX века. Важност Николе Стојића је такође велика, јер их својим радовима и истим моделом потврђује. Позната је чињеница да су два поменута златара сарађивала, и допуњавала се у професионалном смислу, што такође треба да буде предмет пажње истраживача.

¹¹ Б. Вујовић, *Нав. дело*, 114; В. Хан, *Нав. дело*, 671.

По доласку у Београд и већим делом прве деценије рада Јована Николића, Србијом владају кнез Александар Карађорђевић и кнегиња Персида.¹⁸ Дворска култура, коју су неговали, изразита наклоност ка централноевропском културном моделу и етикецији како у јавној тако и у приватној сфери, те богати слој уставобранитељске чиновничке аристократије, погодовали су својом потражњом и укусом ономе што је Јован Николић нудио. Европски културни модел који узима примат од друге половине XIX века базиран је на просветитељским идеалима и оличен у грађанском друштву.¹⁹ Ово је подразумевало прихватање и употребу такозваних историјских стилова у обликовању занатско-уметничких производа, намењених превасходно задовољавању грађанског укуса и његовим профаним потребама, везаним за уређење дома као и подручје личне презентације. Историјски стилови присутни у српској средини могу се пратити од позног барока, класицизма и његове средњоевропске варијанте бидермајера, те стила другог рококоа и необарока потом, да би крај века био обележен историјско-стилским еклектицизмом.²⁰

Поменуто кадионица из цркве Светог Николе, манастира Буково, конципирана је класицистички, и најранији је познати Николићев рад. Састоји се од бокасте чаше која виси на три ланца и степенасто издуженог поклопца перфорираног уз ивицу и ажурираног трима отворима са мотивом расцветале руже. Први његови сачувани радови настали су као одјек позног бидермајера и могу се везати за укус и потребе управо богатог грађанског слоја у Србији. Он ће израђивати стоне приборе и салонско сребро, један комплет бидермајерских кашичица са угравираним монограмом М. В. налази се у Саборној цркви у Београду, док су готово истоветне кашике биле произведене за Томанију Обреновић, такође са њеним монограмом, од стране златара Николе Стојића.²¹ Сличан бидермајерски сребрни прибор мајстора Николића појављује се и у појединим заоставштинама у приватном власништву. Једини за сада познат крупнији рад профане наме-не, конципиран класицистички, посуда је за шећер.²² Овалног облика, благо повијених ивица са две извијене дршке које је надвисују, једноставно и елегантно изведена од масивног сребра. Јасних бидермајерских карактеристика, она доследно приказује најпре Николићеве занатско-уметничке почетке у српској средини, рефлектујући владајући укус тржишта коме је била намењена, као и то да је Николић собом донео алате и калупе, као и бидермајерску концепцију обликовања и декорације предмета намењених грађанском дому.

Сребрнина као један од феномена симболичке манифестације грађанске културе током XIX века, није била само одраз укуса и главни украс дома, већ и средство пла-

¹⁸ О томе више у: К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића, у: Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, приредили А. Столић – Н. Макуљевић, 302–323; Н. Јовановић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића 1842–1858*, Београд 2009.

¹⁹ Н. Макуљевић, *Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, 29–37.

²⁰ В. Хан, *Значај Анастасе Јовановића за развој српске примењене уметности XIX века*, Зборник Музеја примењених уметности, 12, Београд 1968, 45–46.

²¹ Б. Вујовић, *Прилог познавању српског златарства XIX века*, 114.

²² И. Зорић, *Сребрнина у Србији XIX века*, Музеј примењене уметности, каталог изложбе, Београд 1990, 14; 46 (каталогски бр. 50); 48 (каталогски бр. 69). О уоченој важности оваквог предмета насталог од стране домаћег златара у другој половини XIX века у Београду сведочи фотографска репродукција поменуте шећернице на насловној страни каталога ове изложбе, одржане у Музеју примењене уметности, од 6. новембра 1990. године до 31. јануара 1991. године, у јубиларној четрдесетој години рада Музеја.

ћања, које се могло продати и заложити. *Мобилије сребрне* попут прибора за јело, стоног посуђа, свећњака или предмета за кућну радиност и других објеката из домена примењене уметности, својом материјалном вредношћу биле су знатан основ за сигурност породице и њеног опстанка у периодима немаштине. О томе сведочи бројна архивска грађа, тестаменти и инвентари из XVIII и XIX века.²³

Солидност употребних предмета који су чинили домаћинство грађанског дома, као и он сам, одражавали су економску стабилност и симболички представљали квалитете саме породице која је своје врлине, традицију и поузданост изражавала визуелно лепотом и материјалном вредношћу предмета које је поседовала. У грађанству које је било формирано махом од трговачко-занатлијског сталежа, ово је имало јасан значај, будући да је на репрезентативан начин приказивало његове идеале.²⁴ Продор индустријске производње у другој половини XIX века, у свим гранама па и у златарству, учиниће овакав вид самопрезентације доступним много ширим слојевима становништва, потврђујући визуелно раније прихваћене породичне вредности и врлине у оквирима грађанског културног кода.

Начин пунцирања пренесен са територије Хабзбуршке монархије 1850. године, био у употреби у Кнежевини Србији до 1872. године	
Сребро чистоте 13 лота 812.5 / 1000	Жиг мајстора
	

Сл. 1. Табела

Једна од важних особености Николићевих радова је златарска пунца којом је означавао своје производе. У правоугаоном пољу латинично је потписивао своје радове са *Nikolich*, док је у штитастом пољу била бројчана ознака *13* у средишњем делу док су горња трећина и база били попречно шрафирани (сл. 1).²⁵ Према прописима који су ва-

²³ О схватању приватног простора, његовом уобличавању и законитостима конституисања: М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд 2006, 435–528; О важности сребра и његовој улози нарочито, 494–496.

²⁴ М. Тимотијевић, *Нав. дело*, 494. О ентеријеру грађанског дома посебно у: М. Тимотијевић, *Приватни простори и месија приватности*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, приредили А. Столић – Н. Макуљевић, 232–244.

²⁵ На ово је први указао: Б. Вујовић, *Прилози познавању српског златарства XIX века*, 119–120.

жили у Хабзбуршкој монархији број 13 гарантује стандард тринаестлотног²⁶ сребра званог *Wiener-Probe* и налазио се безмало на сваком градском жигу са њених простора, нарочито источних делова, још од прве половине XVIII века, па све до 1866. године.²⁷ Начин жиговања, одговарајућег степена финоће легуре, као и обавезну мајсторску ознаку, Јован Николић донео је са собом из Хабзбуршке монархије, као саставни део своје праксе и вероватно је употребљавао исте ознаке, пре свог доласка у Кнежевину Србију.

Развој трговине, производње и технологије средином XIX века утицао је на свест о потреби познавања различитих материјала и у српској средини, тада се објављују прве књиге о познавању материјала и технологији прераде. У књизи Ђоке Поповића о познавању трговачке робе објављеној 1852. године, опширно су описани сви ковови који су били у употреби у тадашњој Србији. Међу њима, поред злата, најскупље и најтраженије је сребро. Према одредбама о чистоћи и ознакама – *йроби*, за најчистије важило је оно од петнаест делова сребра и једног дела бакра, затим следи оно од тринаест делова сребра и три дела бакра, за које се наводи да је у Србији држано за најчистије, и потом сребро од дванаесте пробе које садржи дванаест делова сребра и четири дела бакра. Он такође наводи да се на ствари у којима има мање од тринаест делова сребра не удара у Бечу печат, да се у Русији прави сребро од дванаесте пробе, у Француској од тринаесте а у Енглеској од петнаесте. Говорећи даље о сребру, он набраја различите предмете везане за покућство који се од њега производе попут: тањира, ибрика, чирака, шећерница, есцајга и црквених утвари.²⁸ И ако је на нашим просторима био прихваћен исти пропис о степену чистоће сребра тринаесте пробе, што је поменуто код Поповића, по правилу је била купована сребрнина бројнијих страних мајстора: аустријских, мађарских, немачких или руских.²⁹

До сада је уочено да је много већи број сачуваних сребрних предмета које су израђивали домаћи мајстори остао сачуван у црквеним ризницама, како на подручју Србије тако и на простору данашње Војводине. Стога је лакше пратити Николићев развој управо кроз дела намењена за сакралну употребу, имајући у виду да су владари и грађанство, путем својих вотивних прилагања, били заслужни за увођење нових визуелних образаца оличених у европским стиливима, што се значајно одразило на избор и визуелно обликовање предмета, намењених опремању цркава.³⁰

Тај процес својим наруџбинама започиње кнез Милош Обреновић. Он за потребе вотивног прилагања манастирима и црквама наручује често робу из Беча. За манастир Враћевшницу наручио је два путира, први класицистички обликован, који је пунциран 1821. године у Бечу, наменио је за покој душе оцу Теодору, а даровао га је манастиру 1826. године. Други путир потиче из 1829. године и обликован је у стилу позног барока и украшен фигурама пута.³¹ Значајна личност која изводи различите поруџбине за кнеза

²⁶ Тринаест лота 812.5/1000.

²⁷ Љ. Вујаклија, *Сребро из Збирке сцрпране умейноспии Музеја зрада Новоџ Сада*, 277–278; Упореди: Tardy, *Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, 57–75.

²⁸ Ђ. Поповић, *Познавању робе или Наука о роби йрзговачкои*, Београд 1852, 136–139.

²⁹ Љ. Вујаклија, *Сребро из Збирке сцрпране умейноспии Музеја зрада Новоџ Сада*, 271–273.

³⁰ О сличној пракси и црквеним предметима у суседним земљама упореди: I. Lentić, *Crkveno posude*, у: *Historicizam u Hrvatskoj*, књига I, 375–379; *Crkveno posude*, у: *Historicizam u Hrvatskoj*, књига II, 708–711.

³¹ Б. Вујовић, *Умейноспии обновеене Србије*, 370.

је златар Георгије Јованов, који је такође живео у престоници монархије. Он 1834. године ради у стилу бидермајера путир, дискос, звездицу, ложицу и копље, који су пуцирани жигом града Беча и мајстора Јованова. Овај комплет даровао је са приложничким натписом и монограмима тринаестогодишњи кнежевић Михаило Обреновић³² Цркви Светог арханђела Михаила у Михаиловцу.³³ Тиме је постепено увођена пракса прихватања западног импорта, који је одговарао канонским литургијским потребама православне цркве.



Сл. 2. Путир кнеза Милоша из Горње Добриње, јануар 1857.

Најстарији, за сада датовани путир Јована Николића потиче из Цркве Светог Петра и Павла у Горњој Добрињи, а приложио га је такође кнез Милош Обреновић, 18. јануара 1857. године (сл. 2).³⁴ Волуминозне је форме, обликован у стилу позног бидермајера, са пупољцима руже на стопи и дршци, који су били најчешће коришћен украсни мотив познатог *Wiener Rosensilber*-а – бечког сребра с ружама. О познавању изведене форме говоре изразито испупчени зидови посуде, који нису остављени глатки, већ су структурисани браздама, ребрима и избочењима. Изразито пластични биљни мотиви нису ограничени на појединачне партије, већ покривају целу површину путира, која је у целини била покривена позлатом. Све поменуте карактеристике одлике су и бидермајерске сребрине која је израђивана у Бечу.³⁵ У погледу технике примењено је ливење и пресовање, да би површина била накнадно цизелирана. Прецизно израђени калуп и минуциозна накнадна обрада доследно је

златарски изведена. У обради племенитих метала, жељена форма је постизана ковањем све до 1825. године, да би тај метод готово у потпуности био потиснут, технолошки унапредовалом техником машинског пресовања и ливења, што је омогућило бржу производњу.³⁶

Исте 1857. године, у марту, Георгије Јеличић из Сремчице приложио је са својом браћом Цркви Светих арханђела Михаила и Гаврила, манастира Раковице, сребрни

³² Исто, 371.

³³ О занимљивој историји оснивања ове парохије и цркве вид. у: *Споменица Тимочке епархије 1834–1934*, Сремски Карловци 1934, 299–303.

³⁴ Путир је снимљен и документован у Цркви Светих апостола Петра и Павла у Горњој Добрињи, документација аутора.

³⁵ S. Walther, *Bečki bidermajer i umetnički zanati*, у: *Bečki bidermajer*, Београд 1981, 40; Јб. Вујаклија, *Сребро из Збирке старе уметности Музеја града Новог Сада*, 278.

³⁶ S. Walther, *Нав. дело*, 40.

путир.³⁷ По форми је готово истоветан са добрињским, уз незнатне разлике у погледу броја поља са ружиним пупољцима на стопи и декорације дршке у облику балустра.

У саборном Храму Свете Тројице у Неготину, чува се сребрни путир, који следи форму и декорацију раковичког. Кришкаста стопа са ружама и корпа са евхаристичним мотивима, која покрива чашу, заједнички су за сва три поменута путира, док се и код неготинског балустер који их спаја разликује. Пунциран је као и претходни, латиничним потписом и ознаком чистоте од тринаест лота сребра.³⁸

Међу значајним наручиоцима које је Јован Николић имао по доласку у Србију свакако су Георгије Карађорђевић и Сара Анастасијевић,³⁹ којима је за венчање у београдској Саборној цркви направио пар сребрних венаца. Ове венчане круне, Сара Анастасијевић, кћи једног од најимућнијих Срба капетана Мише Анастасијевића, даровала је после венчања у априлу или мају 1857. године храму у коме се удала.⁴⁰

Направљени од масивног сребра, венци се састоје од хоризонталне траке са приложничким натписом (сл. 3). Трака је декорисана стилизованим вегетабилним мотивима који неједнако избијају из ње налик пламеновима, а гравирани су тако да подражавају изглед листова. Чеони венац надвишен је двема укрштеним тракама, широким и глатко полираним са куглом и крстом на пресеку. Такође у чеоном делу круна постављен је грб Кнежевине Србије у овалном медаљону. Златарски жигови су утиснути на венац и укрштене траке, а садрже ознаку пробе и потпис мајстора.

Крунама нарученим од стране моћне породице Анастасијевић, златар Јован Николић имао је задатак да визуелно прикаже брачно уједињење изданака две моћне породице, масивном израдом и величином богатство и утицај невесте, док је грбом Кнежевине



Сл. 3. Венчана круна Саре Анастасијевић и Георгија Карађорђевића, Београд 1857.

³⁷ Б. Вујовић, *Црквени споменници на подручју града Београда*, Саопштења, св. 13, Београд 1973, 276–277.

³⁸ Теренска документација катедре за нови век, Одељења за историју уметности Филозофског факултета, Универзитета у Београду, досије: *Саборни храм Свете Тројице, Неготин*.

³⁹ Н. Јовановић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића 1842–1858*, 86–88.

⁴⁰ Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, Београд 1996, 166–167; Б. Вујовић златару Николићу приписује и венчила кнеза Милана Обреновића и кнегиње Наталије Петровне, приложена 28. септембра 1875. године Саборној цркви. Непосредним увидом установљено је да на њима нема трагова пунци нити било какве златарске ознаке која би их довела у везу са самим Николићем, а ако се узме у обзир да је он своје радове прецизно и педантно означавао, током свих година своје праксе, нема разлога да то и у овом случају не би учинио, посебно ако се у виду има важност самих поручилаца, и чињеница да је већ означио прибор за причешће из 1872. године новим ознакама, који је свечано даривао кнез Милан Обреновић о свом пунолетству, о чему ће бити речи надаље. *Нав. дело*, 170.

могао исказати алузију на потенцијалне претензије ка српском књажевском престолу њеног супруга, Карађорђевог унука Георгија.

Деценију након Николићевог доласка у Србију, почетком шесте деценије XIX века, о преласку у нову средину и месту које је у њој нашао говори белешке из дневника Николе Крстића.⁴¹ Он помиње кулунцију Николића са породицом, сазнајемо да су се кретали у друштву пречана. Међу најближим пријатељима куће била је Софија Маринковић, удова Вука Маринковића,⁴² са кћерком Кристином. Кретање унутар истог друштвеног круга није подразумевало једнакост социјалног ранга. Коментаришући лошег просца Крстине Маринковић, крајем 1861. године, Крстић оцењује да је просац неповољан зато што се она дружи са кулунцијиним кћерима, па пошто су нераздвојне, отуд излази да и она долази у њихово коло.⁴³ Ова јетка примедба позиционира место златара, традиционално названог кулунција, илуструјући стратификацију друштва, из угла појединца и савременика златара Николића, који је припадао кругу интелектуалне и чиновничке елите ондашње Кнежевине Србије, са којом су Николићи имали честе контакте на славама и разним честитањима, која су се одвијала у приватности дома, или се са њима сусретали на баловима и јавним свечаностима у ондашњем Београду.⁴⁴ Крстићеве белешке помињу повремене одласке и боравке у Новом Саду или Сремским Карловцима, као и бављење тамо, породица Маринковић и Николић,⁴⁵ стварајући утисак јасне и непосредне повезаности са централноевропском културном мрежом, чије је естетске и технолошке токове златар Јован Николић преносио. Међутим, без обзира на блиско пријатељство које се временом развијало, Крстићева констатација социјалног положаја и друштвеног угледа који је златар Николић уживао потврђена је малерозном удајом његове најстарије кћери Катарине у августу 1863. када је Крстић имао улогу старог свата. Он помиње велике трошкове који су услед свадбе настали, а сносио их је Николић. По опису овог догађаја, он није ни изблиза био имућан колико би се према листи његових познатих наручилаца дало претпоставити.⁴⁶ Да се свакодневица златара састојала и од поправки и преправки различитог накита остало је сведочанство када је Николићу као вештијем Крстић дао минђуше у које је требало вратити драги камен, будући да их други златар, Андра Мраовић, није могао или умео поправити.⁴⁷ Ово помињање допуњава слику о Николићу као вештом занатлији, који је умео да обавља и

⁴¹ Н. Крстић, *Дневник: приватни и јавни животои I*, 31. децембар 1859 – 31. децембар 1862, приредили Александра Вулетић и Милош Јагодић, Београд 2005. Никола Крстић био је доктор права, професор Лицеја, једно време начелник Полицајног одељења Министарства унутрашњих дела. Рођен је у Вацу у Угарској 1829. године, а у Кнежевину Србију дошао је октобра 1853. године.

⁴² Ђ. Ђурић, *Вук Маринковић, биографија и научни рад уштемљивача физике као модерне науке у Србији*, Нови Сад 2004, 9–53. Др Вук Маринковић, рођен је у Новом Саду, био је лекар и утемељивач физике као научне дисциплине у Србији. У Кнежевину стиже после великог пожара насталог након бомбардовања Новог Сада са Петроварадина 1849. године. По доласку већ 1850. године именован је за ректора Лицеја, обављао је многе значајне функције од професора и ректора самог Лицеја преко чланства у Друштву српске словесности. Преминуо је 1859. године. Иза себе оставио је супругу Софију, кћер Крстину и сина Ивана.

⁴³ Н. Крстић, *Дневник: приватни и јавни животои I*, 234.

⁴⁴ Исто, 247, 258–260.

⁴⁵ Н. Крстић, *Дневник: приватни и јавни животои II*, 6. јануар 1863 – 8. април 1864, приредили Александра Вулетић и Милош Јагодић, Београд 2005, 49–54.

⁴⁶ Исто, 106.

⁴⁷ Н. Крстић, *Дневник: приватни животои I*, 9. април 1864 – 31. децембар 1866, приредила Александра Вулетић, Београд 2006, 8.

послове фасера драгог камена.⁴⁸ Различита сведочанства о повезаности породице Јована Николића са Крстићем и кругом пречана који су живели у Београду постоје до средине седме деценије XIX века, дајући увид у приватност и домаћи живот, који немају већи значај за оквир овога рада.⁴⁹

Професионални живот Јована Николића, почетком шесте деценије XIX века, кретао се у правцу развијања нових златарских форми и типова декорације, из репертоара другог рококоа. У то време он је извео два масивна сребрна путира неједнаке величине који се чувају у цркви села Салаш, наомак Неготина.⁵⁰ Први мањих димензија на стопи је украшен са по једним пупољком руже, дршка је у облику балустра са цветовима руже, док је лежиште чаше исто као и на свим претходним путирима, образовано од четири штитастих поља, на којима су евхаристијски симболи исказани житним класјем и виновом лозом. Други путир нешто већи на бази има три ружина пупољка, дршку и гнездо чаше обликоване као и на претходном (сл. 4 и 5). Саме чаше су глатко полиране, а уз руб су гравирани речи молитве која се пева на светом причешћу, исказујући тиме јасан православни карактер ових путира.

С обзиром да на њима нема приложничких натписа, један Николићев рад може их датovati у шесту деценију XIX века. Реч је о путиру, заправо бази и стопи путира, који је 1863. године приложен новоподигнутој Вазнесенској цркви у Београду, а који по форми и типу декорације одговарају оним из Салаша. Други део путира, односно гнездо чаше, подељено на шест поља, украшено мотивом винове лозе и грожђа



Сл. 4. Путир из цркве у Салашу, шеста деценија XIX века

⁴⁸ Уметност фасовања драгог камена јесте посебна вештина која подразумева уградњу драгог или полу-драгог камена у накит нааношењем или притискањем материјалом од кога је накит изведен. Према типу камена разликују се начин и технике уградње. Услед сложености овог процеса, вештина фасовања развила се у посебан уметнички занат.

⁴⁹ Н. Крстић, *Дневник: приватни животи II*, 3. јануар 1867 – 6. децембар 1874, приредила Александра Вулетих, Београд 2007, 108, 302.

⁵⁰ Теренска документација катедре за нови век, досије: *Салаш*.



Сл. 5. Растављен путир Јована Николића, Салаш, шеста деценија XIX века

израдио је златар Никола Стојић. Поменути делови два различита мајстора пунцирани су засебно, према партији извођења.⁵¹ Управо одвојена производња саставних делова и могућност њиховог комбиновања, одређеног оквирима стила, омогућили су двојици златара да удруже свој материјал и већ изведене партије, те да брзо одговоре на захтев поручиоца, првог свештеника Вазнесенске цркве проте Илије Новаковића.⁵²

Јован Николић је своје радове производио серијски, ливењем из калупа и пресовањем, да би их накнадно цизелирао, гравирао и дорађивао. То одговара пракси развијаној у централној Европи, и преласку златара и њихових радионица са мануфактурне производње и уникатне израде предмета ка брже и ефикасније изведеном индустријском производу. Производи су рађени према нацртима декоратера који за ову робу стварају дизајн, дајући јој уметничку вредност, модну актуелност и тржишну конјунтуру.⁵³ За

⁵¹ Б. Вујовић, *Прилози познавању српског златарства XIX века*, 114. Претходно изложени радови бацају ново светло на овај предмет који је настао у време када је Јован Николић очигледно већ био етаблирани златар, и у посао са Николом Стојићем се упустио верујемо из колегијалних али надасве практичних и економских разлога.

⁵² М. Радовановић, *Вазнесенска црква у Београду*, Београд 1984, 66.

⁵³ Љ. Вујаклија, *Сребро из Збирке сачиране уметности Музеја града Новог Сада*, 280–283.

увођење ове праксе у српску средину веома је значајан рад Анастаса Јовановића.⁵⁴ Матрице и калупи које је Николић користио дају одговор на многа питања у погледу сличности његових производа са једне стране и уникатног карактера који је постигао разликом у детаљу, смењујући и састављајући различите делове у формама попут путира, будући да је користио калупе доступне на подручју Хабзбуршке монархије и потоње Аустроугарске. У складу са променама моде и актуелним видовима декорације, он за домаће тржиште доноси и производи управо онакву робу каква је постојала и каква је нуђена у централној Европи.

Илустративан је пример путир изведен за придворну Цркву кнеза Милоша у Топчидеру 1872. године.⁵⁵ Овај предмет у стилу другог рококоа са богатим рокајним картушима, који обликују гнездо чаше, украшен је амблематским пиктограмима Христових мука и страдања, конципираним на начин како су се јављали на бордурама антиминос,⁵⁶ и букетима цвећа. Стопе су украшене евхаристичним мотивом грожђа и винове лозе, са дршком у облику балустра. У ризници цркве Ружице у Београду налази се путир који је према пунцама направљен у Бечу 1863. године.⁵⁷ Рокајно гнездо чаше и база истоветни су као на топчидерском, ливени очигледно из истог типског калупа, док је форма балустра дршке различита, стварајући тиме незнатну визуелну разлику. Промет калупа није имао за последицу ширење истих визуелних образаца, већ и исти квалитет изведене форме.

Прелазак из шесте у седму деценију XIX века, у раду Јована Николића, одређен је потпуним преласком на стил другог рококоа, који можемо пратити кроз примере бројних путира. Њихова одлика је изузетно волуминозна маса, некадашњи пупољци руже замењени су таласима и волуастим испупчењима, дршке су обликоване да формом прате стопу, док је гнездо чаше нарочито наглашено испреплетаним волутама у које су утопљени формирајући четири поља, једно испод другог, евхаристични симболи, житно класје и винова лоза. Површина им је често позлаћивана, а пунцирани су и даље на већ описани начин. И поред промене стилске форме, ивица чаше задржала је натпис на црквенословенском, са текстом причесне молитве. У ризници Саборне цркве у Београду, налази се изванредан примерак овог типа путира.⁵⁸

Исти тип путира налази се у ризници Рогљевачке цркве (сл. 6), а са њим у комплету је изведена ложица за причешћивање, украсно профилисане барокне форме, украшена гравираним крстом и оруђима страдања (сл. 7). Такође у ризници ове цркве налази се и дискос, који је обликован као једноставна плитка тацна, и глатко је полиран. На њему су пунце са ознаком чистоће сребра тринаест и латиничним потписом златара.⁵⁹

Путир који наставља исту стилску форму са незнатном разликом у обради дршке, налази се похрањен у ризници цркве у Радујевцу. Уз њега је златар Николић извео и плитак дискос без украса, попут већ описаног из Рогљевачке цркве.⁶⁰

⁵⁴ В. Хан, *Значај Анастаса Јовановића за развој српске примењене уметности XIX века*, 32–54.

⁵⁵ Б. Вујовић, *Уметности обновљене Србије*, 421. Овај путир је репродукован под редним бројем 83.

⁵⁶ М. Тимотијевић, *Први српски шtamпани антиминоси и њихови узор*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 23, Нови Сад 1987, 65–66.

⁵⁷ Непубликована документација аутора.

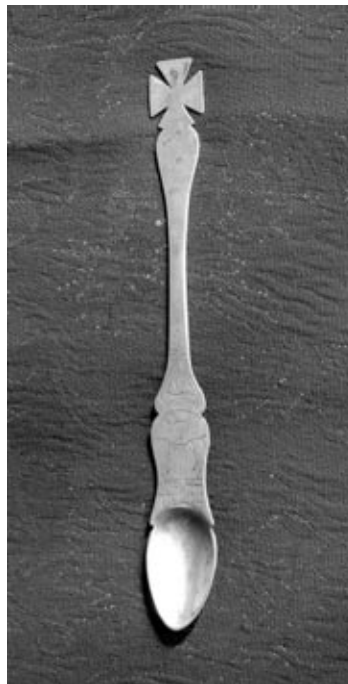
⁵⁸ Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, 167–168.

⁵⁹ Теренска документација катедре за нови век, досије: *Рогљево*.

⁶⁰ Теренска документација катедре за нови век, досије: *Радујевац*.



Сл. 6. Путир цркве у
Рогљеву, крај шесте
деценије XIX века



Сл. 7. Ложица за причешће,
црква у Рогљеву, крај шесте
деценије XIX века



Сл. 8. Филигрански крст,
Стара црква у Неготину,
шеста деценија XIX века



Сл. 9. Путир кнеза Милана,
Саборна црква у Београду,
1872. година

О Николићевој пракси да за потребе Српске цркве израђује комплетне приборе за евхаристију сведочи и комплет сачињен од путира, ложице и копља, који се налазе у Цркви Светог Николе у Вишњици надомак Београда.⁶¹

Уметнички капацитет Јована Николића сагледан из перспективе стилски усклађених и серијски произведених предмета, према матрицама које су биле у оптицају међу централноевропским златарима, добија нови смисао ако се узму у обзир његови радови настали употребом старих и традиционалних златарских техника попут филиграна. О његовој вештини и владању поменутом техником сведоче два престола филигранска крста. Први је настао 1871. године, и приложен је манастиру Раковици као вотивни дар.⁶² У потпуности следи старе златарске традиције широког балканског залеђа, својом формом, левкастом базом, дршком са нодусима и зракастим филигранским оковом дрворезаног крста, са круном на врху, те употребом стаклене пасте и коралних мерцана доследно понавља кујунџијску традицију и обрасце установљене током XVII а практиковане током XVIII и XIX века.⁶³

Други филигрански крст, пунциран Николићевим ознакама на унутрашњој страни постамента, настао током шесте деценије XIX века, налазио се у ризници старе Хајдук Вељкове цркве у Неготину (сл. 8).⁶⁴ Плитка степенасто издигнута база покривена је филигранским преплетом и украшена црвеним и зеленим камењем од стаклене пасте. Дршка се састоји од крупног нодуса постављеног између два симетрична елемента. Сам крст са резаним представама Крштења у Јордану и Распећа, окруженим јеванђелистима у угловима, окован је у сребрну кутију од срцоликих волута, на коју су зракасто аплицирани декоративни елементи, изведени гранулацијом и филиграном.

Ремек-дело Јована Николића свакако представља комплет за евхаристију који је на дан свог пунолетства, 10. августа 1872. године, кнез Милан М. Обреновић IV поклонио Саборној цркви у Београду (сл. 9).⁶⁵ Овај репрезентативни прибор састоји се од путира, дискаса и ложице за причешће доследно изведених у стилу необарока. Веома масиван сребрни путир,⁶⁶ као посебну особеност која раније није примењивана у Николићевим радовима, а која нема ни потоњих пандана, садржи овалне порцеланске медаљоне са сликаним представама изабраних светитеља. Смештени у четири класицистички декорисана картуша, медаљони садрже представе Богородице, Светог арханђела Михаила, патрона Саборне цркве, и Светог Николе, док је на четвртм медаљону представљена Голгота са Распећем. Избор светитеља свакако је био жеља кнеза Милана, руковођена приватним разлозима и личном побожношћу, нарочито ако се узме у обзир да је путир дарован на дан његовог пунолетства. Порцелански медаљони извесно су наручени из неког страног уметничко-занатског центра, а вероватно је да га треба тражити у Русији.

⁶¹ Б. Вујовић, *Црквени сѿоменици на ѿдручју града Београда*, 88.

⁶² Исто, 277.

⁶³ Упореди: Б. Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад 1966 (сл. 194–199); М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 243–252; Д. Друмев, *Златарско изкуство*, Софија 1976, 272–287.

⁶⁴ Теренска документација катедре за нови век, досије: *Сѿара црква у Негоѿину – Рођења Пресвѿше Богородице*. Напомињемо да је овај крст недавно украден, те да траг о њему сада постоји кроз поменућу документацију.

⁶⁵ Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, 168–169.

⁶⁶ Висина овог путира износи 31 цм.



Сл. 11. Сребрне кашике из куће С. Мокрањца, Неготин, седма деценија XIX века

Сл. 10. Оков јеванђеља
Саборне цркве у Неготину, 1873. година

Значајно је да се као новина јавља измењени начин пунцирања мајстора Николића који напушта латиничну транскрипцију, и уводи ћирилично „НИКОЛИЋ“, ознаку чистоте сребра тринаесте пробе помера у дно штита, док у горњу зону уводи српски грб са оцилима, што је чини првом недвосмислено националном пунцом усклађеном са европском праксом. Поред овога додаје место израде „У БЕОГРАДУ“.⁶⁷

Већ наредне 1873. године оковао је сребром јеванђеље за Саборну цркву у Неготину, и пунцирао га на нов начин уз додатак године израде (сл. 10).⁶⁸ Корице су пресвучене матираним сребрним лимом, на лицу су у угловима аплицирани ливени картуши са представама јеванђелиста, док средишњи простор заузима васкрсли Христос, такође ливена апликација. На полеђини је на овај начин приказан Крст на Голготи, окружен облацима, док су у угловима стопе за постављање јеванђеља на олтар. Плочица са приложничким натписом каже да је јеванђеље оковано по повратку Миланке Стојадиновић са ходочашћа Светом гробу, за спомен на преминуле сроднике. Јеванђеље је затворено копчом са приказом шестокрилог Серафима. Иако упрошћене форме декорисане једноставним ливеним елементима, овај оков не спада у репрезентативне Николићеве радове. Међутим, ово јеванђеље, које не подражава старе кујунцијске типове, већ отвара поље нових савременијих форми насталих услед машинске обраде, реткост је у маси руског импорта.⁶⁹

⁶⁷ Б. Вујовић, *Прилози познавању српског златарства XIX века*, 114.

⁶⁸ Теренска документација катедре за нови век, досије: *Саборни храм Свете Тројице – Неготин*.

⁶⁹ Упореди: В. Даутовић, *Божослужбени предмети у црквеним ризницама врањске епархије*, Лесковачки зборник, XLIX, Лесковац 2009, 398–401.

Конјунктурна роба престоничког златара била је тражена и продавана по другим градовима Србије. У кући композитора Стевана Мокрањца у Неготину сачуване су две кашичице са пунцом „ЈОВ. НИКОЛИЋ“ и описаном ознаком финоће тринаесте пробе (сл. 11).⁷⁰ Да је и након готово три деценије Николић израђивао стоно сребро показује и понеки заостали комад из београдских кућа, идентичан онима из куће С. Мокрањца,⁷¹ те кашике, као и кутлача са иницијалима НВ из збирке Музеја примењене уметности,⁷² пунцирани су ћирилично, средином седамдесетих година XIX века.

Куриозитет у Николићевом раду представља путир који се налази у Кобишничкој цркви, а изведен је 1875. године.⁷³ Он је обликован према матрици коју је Николић користио у својим радовима од пре готово деценију и по, а најсличнији је путирима из Салаша. Међутим, путир из Кобишничке цркве пунциран је ћирилично на нов начин, за разлику од претходних, који су доследно пунцирани у почетном латиничном облику. О његовој изради такође је остао запис у књизи расхода Кобишничке цркве из 1875. године по којој је дана 30. октобра исплаћена сума *Јовану Николићу, златару из Београда, по квићу N 25. од 1050 чаршијских гроша*. О коликој је суми реч најбоље говори податак да је тај износ вредео половину од укупних годишњих расхода Кобишничке цркве за ту годину.⁷⁴ Сачувани инвентар ове цркве из претходне 1873. године наводи постојање два калајна путира, стара и неупотребљива, са процењеном вредношћу од свега 20 чаршијских гроша заједно.⁷⁵ Значајан број радова Јована Николића, сачуваних у Неготинској Крајини, упоређен са бројем кујунџија, произвођача и трговаца златним и сребрним стварима пописаних у Неготину маја 1883. године, говори о његовом деценијском угледу, с обзиром да је тада регистровано пет кујунџија и пет трговачких ортачких радњи у самом граду.⁷⁶

Непознато је да за поменућу Михаиловачку цркву са подручја Неготинске Крајине златар Јован Николић израђује постоље за дискос из комплета који је за рачун кнеза Милоша извео златар Георгије Јованов (сл. 12), тридесетих година XIX века, у



Сл. 12. Постоље за дискос златара Георгија Јованова, седма деценија XIX века

⁷⁰ Теренска документација катедре за нови век, досије: *Мокрањчева кућа*.

⁷¹ И. Зорић, *Сребрнина у Србији XIX века*, 49 (каталогски бр. 70).

⁷² Исто, 47 (каталогски бр. 60), 51 (каталогски бр. 85).

⁷³ Теренска документација катедре за нови век, досије: *Кобишница*.

⁷⁴ Наведени документ налази се у Храму Светих апостола Петра и Павла у Кобишници – *Дневник цркве Кобишничке, касе окружја Краинског од 1. новембра 1873. до 1. новембра 1874. год.*

⁷⁵ Исто, *Инвентар покретноста имања цркве Кобишничке храма Св. апостола Петра и Павла у срезу и окружју Краинском за 1873. год.*

⁷⁶ АС, МУД-П, 1883, ФVІ, Р4. Списак произвођача и продаваца златних и сребрних ствари находећих се са сталном радњом у Неготину до маја месеца 1883.



Сл. 13. Табела

Бечу.⁷⁷ Дискос профилисан у виду плитке тацне Николић је издигао на левкасто постоље чија је ивица рељефно декорисана ружама, које подражавају бидермајерску декорацију од пре готово пола века. Постоље је ливено и причвршћено за дискос завртњем, свакако рустичније израде у односу наfino цизелирано сребро Георгија Јованова. Пунце златара Николића, у ћириличној транскрипцији и са ознаком финоће тринаесте пробе, налазе се уз ивицу описане базе. Ова златарска интервенција на евхаристијском прибору који је успомена на кнеза Михаила Обреновића такође говори о занатском угледу који је Јован Николић уживао, као и мрежи његових трговачких веза које су се из Београда протезале до дунавске границе са Румунијом.

Разлог за промену начина означавања предмета од сребра које је израђивао (сл. 13), а до кога долази почетком седме деценије XIX века, треба највероватније тражити у чињеници да је Јован Николић тада ступио у српско поданство. Вероватно је да самоиницијативно мења и начин пунцирања. Определивши се за српско тржиште у потпуности, он уводи ћириличну транскрипцију свог презимена и понекад прва три слова имена, као и детаљ везан за град израде – Београд. Хералдичко поље, односно штит са ознаком пробе, није више неутрално шрафиран, већ садржи основни елемент грба Кнежевине

⁷⁷ Теренска документација катедре за нови век, досије: *Михаиловац*.

а то је крст са оцилима, коме придружује ознаку чистоће од тринаесте пробе, која је према Ђ. Поповићу важила за званичну још средином века.⁷⁸

До потпуног законског уређења овог поља долази готово одмах по ступању краља Милана Обреновића на престо, доношењем закона о контролисању чистоће злата и сребра 17. јуна 1882. године.⁷⁹ Овај закон детаљно обрађује све аспекте производње, промета и контроле предмета и робе, како увезене тако и домаће, од сребра и злата, као и најважнији аспект његовог спровођења – пунцирање. Након доношења закона у ковници новца у Бечу наручени су и купљени алати попут игала за пунцирање ознаке финоће, као и оних за контролне знаке, те игала за вршење пробе метала.⁸⁰ Након доношења закона о контроли злата и сребра, усвојен је исцрпан и опширан правилник о његовом спровођењу, који појашњава основни законски акт.⁸¹ Доношењем закона у употребу су уведене различите ознаке обавезне на територији Краљевине Србије, за злато различите каратаже, као и за сребро различите финоће. Пунце за страну робу разликовале су се од домаћих, које су биле разврстане према величини и маси самих предмета (сл. 14). Ови жигови остали су у употреби до краја Првог светског рата и формирања Краљевине СХС.⁸² Закон о контроли предмета од племенитих метала био је праћен и другим корисним законом који је правним одредбама регулисао и штитио фабричке и трговачке жигове, а коме су припадале и пунце.⁸³ Овим савременим пакетом закона краљ Милан Обреновић формулисао је оквир за развој српске индустрије, и фабричке производње, која ће ући у нову фазу почетком наредног века.

Сасвим је извесно да је Јован Николић већ након 1882. године морао да пређе на нов начин означавања предмета које је производио, и да се тиме изгубила његова препознатљива пунца. У време доношења ових закона он је био на прагу седме деценије живота, и није познато колика је била његова радна способност у том периоду, нити

⁷⁸ Ђ. Поповић, *Познавању робе или Наука о роби њирџовачкои*, 137–138.

⁷⁹ *Зборник закона и уредаба у Краљевини Србији*, књ. 37, Београд 1882, 105–117. Закон о контроли злата и сребра има тридесет чланова, њиме су све златне и сребрне ствари стављене под државну контролу. Злато је прописано у чистоћи од 14 и 18 карата, док је за сребро предвиђена финоћа 800 и 750. Њиме се одређује и степен племенитих метала у легурама, позлати или посребрењу. Прописује се да жиг мора садржати име произвођача или фабрике, иницијале или знак. Држава одређује и именује контролоре злата и сребра, који имају да ударе знак чистоће, те знак контролног надлештва, и знак за увоз ако су импортоване, ово подлеже посебним таксама. Контрола произвођача, њихових радњи и производа у надлештву је државних контролора. За неспровођење и кршење овог закона прописане су затворске, новчане и казне одузимања лиценце. За његову имплементацију било је надлежно Министарство финансија. Да је за нацрт овог закон можда послужио старији пропис, указује R. Bürner, *Der feingehalt der Gold- und Silberwaren*, 79–81, који у својој књизи из 1897, помињући Србију, публикује у основи сличан законски акт од 32 члана, за који каже да је донесен 3. марта 1834.

⁸⁰ АС, МУД-П, Ф. VI, Н. 6, 1883, Беч 10. јуна 1883, допис министру финансија да је ковница новца у Бечу израдила неопходне алате за пунцирање и проверу злата и сребра.

⁸¹ *Зборник закона и уредаба у Краљевини Србији*, књ. 45, Београд 1891, 329–360. Правила за извршавање контроле злата и сребра донесена су тек 21. јула 1889, и садрже седамдесет четири члана, којима се регулише начин жиговања, успостављају естетска начела по којима пунца не сме да штети изгледу предмета нити да га ружи, као и да мора бити на једнаком месту на предметима попут есцајга. У сваком смислу детаљан овај правилник представља завршну фазу, уобличавања модерног индустријског златарства у краљевини Србији.

⁸² M. Rosenberg, *Der goldschmiede merkzeichen – IV Band*, Frankfurt 1922, 575; Tardy, *Les poisons de garantie internationaux pour l'argent*, 375.

⁸³ *Зборник закона и уредаба у Краљевини Србији*, књ. 40, Београд 1884, 61–72. Правилник за његову примену донет је нешто касније, вид.: *Зборник закона и уредаба у Краљевини Србији*, књ. 41, Београд 1885, 305–307.

Пунце Краљевине Србије од 1882 до 1919. год			
злато		сребро	
ознака	финоћа	ознака	финоћа
крупни радови		крупни радови	
	750		800
	583		750
ситни радови		ситни радови	
	750		800
	583		750
Увозни знаци			
злато		сребро	
			

Сл. 14. Табела

коју врсту ознаке је након ступања овог закона на снагу изабрао, што отежава идентификацију и датовање његових потенцијалних радова из осме деценије XIX века.

Јован Николић је умро 1899. године, у дубокој старости. Сахрањен је на Новом гробљу у Београду, а једини податак поред имена и презимена, са годином смрти, који га поуздано идентификује је уписани податак да је по професији био златар.⁸⁴ Ова година би свакако била *terminus ante quem* за датовање његових радова.

Радови Јована Николића пружају значајан увид у стање српске примењене уметности друге половине XIX века, тачно рефлектујући све важне факторе који су формирали најпре грађанску културу, измењену трансфером културних модела, а самим тим и визуелну културу овог периода. Структурирање простора предметима који одражавају лични укус однегован утицајима епохе, претакање богатства у драгоцености, као и усвајање нових критеријума личне репрезентације, важе у пуном обиму како у јавној тако и у приватној сфери. Николићеви радови подражавају и прате изнете концепте а њихова важност се огледа и у томе што у извесном виду исказују капацитет саме средине, за промену која је водила модернизацији самосталне државе. Привредни узлет наредног века, и развој визуелне културе посредством масовних производа из најразличитијих домена, био је трасиран управо оваквим појединачним феноменима. Док су радионице и златари околних балканских држава остајали анахрони, држећи се застарелих технолошких процеса као националне традиције, што је доводило до њиховог уметничког и економског нестајања, златар Јован Николић је користећи предности технолошки погоднијег начина производње, и прихваћен укус епохе, трансформисао кујунцилук у грађанско златарство, које је одговарало потребама модерног друштва. Прихватање европских историјских стилова није значило губитак идентитета, нити недостатак инвенције, већ зрелост да се сопствена култура конституише оним визуелним средствима која су савремена већини западних друштава, којима је нова држава тежила да припада.

Vuk Dautović

GOLDSMITH JOVAN NIKOLIĆ

Summary

The goldsmithing art in Serbia went through a thorough transformation during the 19th century because of the changes in cultural models and overlaps of corresponding artistic practices. The introduction of serial manufacture and industrialization, as well as the laws on the quality control of gold and silver were important factors which transformed the old tinsmithing into modern goldsmithing. One of the main protagonists and a paradigmatic example of this cultural process was a Belgrade goldsmith Jovan Nikolić.

He had been working in Serbia since 1850, when he moved with his family to Belgrade from the Habsburg Monarchy, until 1899, when he died. His work was preserved in silver and it was shaped in the historical styles of the time, from late Biedermeyer classicism to the second rococo and neo-Baroque. A large number of his works was preserved in church treasuries so using that opus we can gain insight into the entire nature and manner of his work.

⁸⁴ Регистар сахрањених лица на Новом гробљу у Београду за 1899. годину.

The quality control of gold and silver by the Serbian state can also be followed in the example of Jovan Nikolić. He brought from the Habsburg Monarchy the manner of hall-marking, which included a craftsman's stamp and the 13 silver solder purity, which had been in use in Serbia as well. At the beginning of the 1870's the state introduced the Cyrillic transcription and the Serbian Prince's coat of arms as part of the hall-mark. Furthermore, in 1882 King Milan Obrenović brought the law on the control of gold and silver with new, generally binding hall-marks.

The participation and role of goldsmith Jovan Nikolić in the creation of Serbian visual culture in the second half of the 19th century is significant for the study of pieces of applied art and, through them, the civil culture and way of life, both in the private and public sphere. Nikolić equally shaped civic artifacts objects as well as the religious ones, with a deep understanding of their function. He used the advantages of contemporary technological ways of production and the acquired taste of the time thus transforming the traditional tinsmithing into civil goldsmithing which suited the needs of the independent Serbian state.

DRAGAN DAMJANOVIĆ

Univerzitet u Zagrebu, Filozofski fakultet – Odsjek za povijest umjetnosti

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Herman Bollé i zagrebačka Preobraženska crkva

SAŽETAK: Kada je 1865. – 1866. zagrebačka Preobraženska crkva podignuta prema projektima najvažnijega arhitekta romantizma u Hrvatskoj Franje Kleina, zbog nedostatka sredstava koncipirana je kao relativno mala i jednostavna jednobrodna jednotoranjska građevina u tzv. *Rundbogenstil*, stilu obloga luka. Materijalna oskudica uvjetovala je i prenošenje opreme nastale krajem 18. i početka 19. stoljeća iz stare crkve u novu, a oslikavanje i uređenje unutrašnjosti odloženo je za budućnost. Kako je i demografski i materijalno srpska pravoslavna zajednica u Zagrebu rasla u desetljećima koja su slijedila tako je crkva postala svojim arhitektonskim izgledom i unutrašnjošću sve neprikladnija njezinim potrebama. U tri je navrata stoga, 1883. – 1884., 1897. – 1899. i 1913. – 1914. angažiran, tada na polju sakralne arhitekture nesumnjivo najvažniji zagrebački arhitekt, Herman Bollé da „restaurira“, odnosno preoblikuje crkvu čime je ova građevina dobila najveći dio svojega današnjega izgleda.

Pri prvoj restauraciji, 1883. – 1884. Bollé je preoblikovao unutrašnjost crkve – postavio je novi ikonostas izveden od kovanog željeza, lustere, ograde ženske crkve, te novu stolariju (stolice za narod, pijevnice, vladličansko i vladarsko prijestolje). Svi su ovi predmeti bili izvedeni od istaknutih zagrebački obrtnika (Antuna Mesića, Ivana Budickog, Friedricha (Miroslava) Häckera, Josipa Šeremeta, Adolfa Baumgartena). Predmeti umjetničke industrije naručeni su pak ponajviše od austrijskih firmi – vitraji od *Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Neuhauser, Dr. Jele & Comp.* iz Innsbrucka u Tirolu, a pod od Wienerberger Ziegelfabrik.

U zadnjim godinama 19. stoljeća, 1897. – 1899. nastaju dvije Bolléove varijante projekata za gradnju nove prostranije pravoslavne zagrebačke crkve koji nisu bili realizirani. Realizirano je samo postavljanje visoke kape zvonika 1899. godine.

Temeljita obnova pročelja crkve dogodila se tek 1913. – 1914. Bollé je tom prilikom aplicirao bogatu arhitektonsku dekoraciju na ranije jednostavne i neraščlanjene zidove crkve. Osim novih stupova, portala, vijenaca i akroterija na pročelja crkve tom su prilikom postavljene i mozaici od stakla, izvedeni od strane iste tvrtke iz Innsbrucka koja je ranije izradila vitraje. Obnova crkve završila je mjesec dana prije početka Prvog svjetskog rata.

Stilski karakter zahvata na zagrebačkoj pravoslavnoj crkvi, u arhivskim izvorima i člancima u novinama uvijek je nazivan bizantskim. Riječ je, međutim, o specifičnoj Bolléovoj varijanti neobizantskog stila koji je nastao kao kombinacija elemenata iz ranokršćanske, bizantske, romaničke i renesansne arhitekture. Glavni Bolléov savjetnik pri definiranju bizantskog stila bio je prvi hrvatski povjesničar umjetnosti Iso Kršnjavi.

KLJUČNE RIJEČI: Herman Bollé, Crkva Preobraženja Gospodnjeg, Zagreb, Neobizantski stil, Historicizam, Iso Kršnjavi.

UVOD

Kada je 1865. – 1866. zagrebačka parohijska crkva Preobraženja Gospodnjega podignuta prema projektima najvažnijega arhitekta romantizma u Hrvatskoj Franje Kleina, zbog nedostatka sredstava koncipirana je kao relativno mala i jednostavna jednobrodna jednotoranjska građevina pravokutnog tlocrta u tzv. *Rundbogenstil*, stilu obloga luka. Materijalna oskudica uvjetovala je i prenošenje opreme nastale krajem 18. i početka 19. stoljeća iz stare crkve u novu, a oslikavanje i uređenje unutrašnjosti odloženo je za budućnost. Kako je u desetljećima koja su slijedila srpska pravoslavna zajednica u Zagrebu i demografski i materijalno rasla tako je crkva postala svojim arhitektonskim izgledom i unutrašnjošću sve neprikladnija za njezine potrebe. U tri je navrata stoga, 1883. – 1884., 1897. – 1899. i 1913. – 1914. angažiran, tada na polju sakralne arhitekture nesumnjivo najvažniji zagrebački arhitekt, Herman Bollé da „restaurira“, odnosno preoblikuje crkvu čime je ova građevina dobila najveći dio svojega današnjeg izgleda.¹

Njegovi radovi na restauraciji crkve do sada su bili slabo istraženi ponajprije zbog pretpostavke da je arhiv Srpske pravoslavne crkveno-školske općine u Zagrebu uništen u protusrpskim demonstracijama 27. 7. 1914. Dio dokumentacije pokazalo se, ipak je sačuvan i on nam omogućuje prilično točnu rekonstrukciju događanja pri trima velikim Bolléovim intervencijama na zagrebačkoj Preobraženskoj crkvi.² Ovi dokumenti, te onodobni novinski članci bacaju daleko više svjetla na odnose Bolléa s pojedinim članovima crkvene općine u Zagrebu,³ omogućuju uvid u njegov specifičan stilski pristup pri radu u bizantskom stilu te općenito rasvjetljavaju brojne epizode tadašnje povijesti jedne od najznačajnijih srpskih zajednica u Austro-ugarskoj Monarhiji.

KRONOLOGIJA PRVE BOLLÉOVE RESTAURACIJE
PREOBRAŽENSKJE CRKVE

Tokom posljednja dva desetljeća 19. stoljeća sve su zagrebačke sakralne građevine, crkve i kapele, u većoj ili manjoj mjeri obnovljene ili iznova sagrađene. Od katedrale svetog Stjepana i župne crkve svetog Marka, preko evangeličke i grkokatoličke crkve do crkvi svete Marije na Dolcu i svetog Ivana u Novoj Vesi te malih kapela poput one sv. Duha, sv. Roka i sv. Križa. U kontekstu toga obnoviteljskog poleta treba promatrati i višestruke intervencije na pravoslavnoj crkvi u Zagrebu.

Obnovu gotovo svih spomenutih sakralnih zdanja potaknula su ponajprije oštećenja, ponegdje veća, ponegdje manja, nastala zagrebačkim potresom od 9. 11. 1880. Sličan je slučaj bio

¹ O Bolléovim intervencijama na crkvi više u: D. Vitković, *Srpska pravoslavna crkvena općina i škola u Zagrebu. Hronologijsko-istorijski pregled*, Zagreb 1985.; A. Negru, *Slikarstvo Epaminonde Bučevskog u pravoslavnoj crkvi u Zagrebu*, Sveske Društva istoričara umetnosti SR Srbije, 11–12., Beograd 1981, 56–58.; S. Knežević, *Pravoslavna crkva i njezin trg*, Zagrebu u središtu, Zagreb 2003, 219–231.; D. Medaković, *Srbi u Zagrebu*, Novi Sad 2004, 50–55.; D. Damjanović, *Srpska pravoslavna crkvena opština i saborna crkva Preobraženja Gospodnjeg u Zagrebu*, Zagreb 2008, 11–32., 1. izdanje; D. Damjanović, *Srpska pravoslavna crkvena opština i saborna crkva Preobraženja Gospodnjeg u Zagrebu*, Zagreb 2008, 11–45., 2. izdanje.

² Arhiv Srpske pravoslavne crkvene općine u Zagrebu skraćeno je naveden u bilješkama kao ASPCOZ.

³ U dokumentima se 1880-ih općina redovito naziva Srpskom pravoslavnom crkvenom općinom zagrebačkom, a kasnije Srpskom pravoslavnom crkveno-školskom općinom, pa se oba ova naziva koriste i u tekstu. Katkada samo skraćeno stoji crkvena općina ili pravoslavna općina.

i s Preobraženskom crkvom. Potres je doduše uvelike poštedito crkvu – uz kapelu sv. Martina u Vlaškoj, Preobraženska crkva pripadala je skupini najmanje oštećenih većih sakralnih građevina u Zagrebu, o čemu jasno govori procjena štete na samo 500 forinti.⁴ Izvana je izgledala gotovo neoštećeno, no u unutrašnjosti su se vidjele pukotine na svodnim pojasevima. Crkveni zidovi pomakli su se prema vani za 2 cola, a prozori na niskom tornju djelom su popucali,⁵ pa se moralo pristupiti sanaciji šteta.

Kada su popravci izvedeni izvori ne preciziraju, sigurno je, međutim, kako su štete od potresa pokrenule u proljeće 1881. razmišljanja o temeljitoj obnovi crkve,⁶ potaknuta dodatno i oporukom odvjetnika Stefana (Stjepana/Stevana) Vrapčevića (Vrabčevića) (1807. – 25. 2./ 9. 3. 1880.).

Vrapčević je dugo važio za jednog od najistaknutijih članova zagrebačke srpske zajednice a kratko je vrijeme bio, kao prvi Srbin, zagrebački gradonačelnik (1873. – 1874.). Rođen u Ivaniću 1807., gradiću koji je u počecima stvaranja zagrebačke pravoslavne općine igrao važnu ulogu, veći dio života proveo je u Zagrebu gdje je posjedovao jednokatnicu na početku Duge (danas Radićeve) ulice. Otac devetero djece, poznat u zagrebačkim krugovima po svoja četiri braka,⁷ financijer izgradnje jedne od prvih arkada na Mirogoju gdje i danas stoji njegov nadgrobni spomenik izveden od strane kipara Ivana Rendića, Vrapčević je odigrao ključnu ulogu u gradnji nove Preobraženske crkve 1860-ih. Budući da unutrašnjost ove građevine nije bila nikada završena, kako je već spomenuto, odlučio se je za njezino dovršenje pobrinuti nakon svoje smrti pa je dio svoje velike imovine ostavio za obnovu crkve – 4.500 forinti za njezino oslikavanje i još 1.000 forinti za potrebe crkvene općine.⁸

Osim Vrapčevića sredstva za popravak crkve ostavio je oporukom i još jedan zagrebački građanin, Georgije (Đorđe) Gavella (200 forinti), a 125 forinti darovalo je St. Petersburško slavjansko blagotvorničko društvo.⁹ Spomenuti darovi, te sredstva s kojima je raspolagala općina omogućili su realizaciju ove vrlo skupe restauracije.

Neposredni poticaj da se započne s restauracijom došao je godinu dana nakon Vrapčevićeve smrti od tadašnjeg predsjednika crkvene općine Danila Medakovića. Planiralo se u tom trenutku samo oslikati crkvu – o izradi novoga namještaja još se nije razmišljalo. Na sjednici crkvene općine od 17. 4./ 9. 5. 1881. imenovan je odbor koji se trebao brinuti za izvedbu oslika. Osim Danila Medakovića činili su ga još i paroh Amvrosije (Ambrozije) Pavlović, tadašnji predstojnik Odjela za unutrašnje poslove hrvatske Zemaljske vlade barun Jovan Živković, te ugledni gradski trgovci Branko Jovanović (Joanović) i Đorđe (Georgije) Popović (Poppović).¹⁰ Odbor je odmah zatražio zajam od Zemaljske vlade od 15.000 forinti kojim su se, barem prema službenim dopisima, trebale popraviti štete od potresa na crkvi i općinskim zgradama.¹¹ Budući da štete, kako je već spomenuto, ipak nisu bile tako velike, za pretpostaviti je kako je

⁴ J. Torbar, *Izveštje o zagrebačkom potresu 9. studenoga 1880.*, Djela JAZU I, Zagreb 1882, 136.

⁵ *** *Erdbeben*, Agramer Zeitung, 266., Zagreb, 18. 11. 1880., 1–3.; *** *O potresu*, Narodne novine, 266, Zagreb, 19. 11. 1880., 2–3.

⁶ *** *Zagrebačke crtice*, Narodne novine, 93., Zagreb, 25. 4. 1881., 2–3.

⁷ *** *†Stefan Vrabčević*, Agramer Zeitung, 57., Zagreb, 10. 3. 1880., 2.

⁸ ASPCOZ, br. III., Zapisnik odborske sjednice držane 27. 4./ 9. 5. 1881., točka 7; Prema vijesti u novinama donacija za oslik iznosila je 5.000 forinti. Isto i u: *** *†Stefan Vrabčević*, Narodne novine, 56., Zagreb, 9. 3. 1880., 2.

⁹ ASPCOZ, br. III., Zapisnik odborske sjednice držane 27. 4./ 9. 5. 1881., točka 7.

¹⁰ ASPCOZ, br. IV., Zapisnik odborske sjednice držane 21. 5./ 2. 6. 1881., točka 7.

¹¹ ASPCOZ, br. IV., Zapisnik odborske sjednice držane 21. 5./ 2. 6. 1881., točka 5.

općina nastojala iskoristiti mogućnost podizanja povoljnog zajma, kakve je vlada u to vrijeme dodjeljivala iz potresnog fonda, koji bi se potom iskoristio za uređenje crkve. Vlada, upoznata s opsegom štete na zgradama pravoslavne općine, odobrila je zajam od samo 7.000 forinti, od kojih je tek 1.000 f. posuđeno bez kamata.¹²

Problemi s osiguranjem zajma odgodili su pripreme za restauraciju sve do aprila sljedeće 1882. godine kada je crkveni odbor, na poticaj novoga predsjednika Crkvene općine Milana Stankovića, predložio da se posao „poljepšanja i malanja“ crkve povjeri arhitektu Hermanu Bolléu „koj se je izvan naše zemlje a sada baš u našem gradu takovi posli bavi.“¹³

Bollé je do toga trenutka radio gotovo isključivo za katoličku i evangeličku crkvu te brojne privatne naručitelje. Iskustva s radom za pravoslavnu crkvu još nije imao, no ne treba čuditi što se crkvena općina obratila upravo njemu, jer Bollé je poznavao brojne članove samoga vrha pravoslavne zajednice u gradu, a za pojedine je i projektirao.

Tek par mjeseci po preseljenju u Zagreb (novembar 1879.), početkom 1880., Bolléu je, naime, povjereno, u suradnji s drugim važnim zagrebačkim arhitektom toga doba Kunom Waidmannom, projektiranje niza stambenih i stambeno poslovnih zgrada zagrebačkog građanstva. Radio je tako i za dvojicu već spomenutih uglednih članova srpske zajednice – Milana Stankovića i baruna Jovana Živkovića. Stankoviću je nadogradio prostranu uglovnicu Trg bana Jelačića/Ilica, tada najveću zgradu na središnjem zagrebačkom trgu, a za Živkovića je sagradio vilu, jedan od prvih reprezentativnijih historicističkih ljetnikovaca na sjevernim obroncima grada.¹⁴ Sretna okolnost za Bolléa predstavljalo je Stankovićevo imenovanje, upravo u proljeće 1882., pred početak restauracije crkve, za predsjednika Srpske pravoslavne crkvene općine.¹⁵ On je, naime, očito bio jako zadovoljan Bolléovim radovima na pregradnji njegove palače na Jelačićevom trgu pa mu je postao glavni zagovornik unutar organa općine.

Odmah nakon što je Stanković predložio Bolléa kao projektanta obnove crkve ovaj je arhitekt sugerirao članovima crkvene općine da se unutrašnjost crkve potpuno preuredi, odnosno da se osim oslikavanja, nabavi i novi namještaj: ikonostas, vitraji, lusteri, klupe, pijevnice, itd. Za izradu nacrtu za potpuno preuređenje crkve zatražio je pri tome 1.050 forinti, što je, čini se, bio prevelik iznos za pojedine općinske skupštinare. Osobito se s angažiranjem Bolléa nisu slagali K. Radosavljević, koji je smatrao kako treba ostati pri starom planu da se crkva samo oslika, te Georgije Popović koji je pak istaknuo da bi bilo bolje da se „natječaj razpiše, pak bi možda ponude iz Njemačke i Rusije prispjele, koje bi povoljnije i bolje bile i u tehničkom i u novčanom smislu već one Boleove“.¹⁶ Strah od otezanja s radovima naveo je ipak većinu prisutnih skupština da se opredijeli za Bolléa, a u cijelosti je prihvaćen i njegov prijedlog da se ide na potpunu promjenu unutrašnjega uređenja crkve.

Usprkos donesenoj odluci radovi su opet zapeli. Tek krajem oktobra 1882. Milan Stanković kao predsjednik općine poziva Bolléa da prisustvuje sjednici kako bi dobio jasne upute o izradi nacrtu.¹⁷ Iako se nacrti koje je on odmah potom izradio odlikuju izvanrednom dora-

¹² ASPCOZ, br. V., Zapisnik odborne sjednice držane 9. 8./ 21. 8. 1881.

¹³ ASPCOZ, br. III., Zapisnik skupštinarske sjednice držane dne 4. 4./ 15. 4. 1882., točka 7.

¹⁴ *** *Zagrebačke crtice*, Narodne novine, 150., Zagreb, 3. 7. 1880., 3–4; *** *O gradnjah u Zagrebu*, Narodne novine, 265., Zagreb, 19. 11. 1881., 3.

¹⁵ *** *Grčko-iztočna srpska crkvena obćina u Zagrebu*, Narodne novine, 87., Zagreb, 17. 4. 1882., 3.

¹⁶ ASPCOZ, br. III., Zapisnik skupštinarske sjednice držane dne 4. 4./ 15. 4. 1882., točka 7.

¹⁷ ASPCOZ, br. VI., Zapisnik skupštinarske sjednice držane dne 19. 10./ 31. 10. 1882., točka 6.

đenošću – pripadaju skupini uopće najreprezentativnijih njegovih sačuvanih projekata – dovršio ih je za nepuna dva mjeseca pa su već 14./26. 12. 1882. poslani Odboru crkvene općine na prosudbu.¹⁸ Projekti su potom 8 dana ostavljeni na uvid svim članovima općine u njenom sjedištu u Ilici br. 7, u sobi u kojoj se tada nalazila zagrebačka srpska škola.¹⁹ Time je osiguran doista demokratičan način odlučivanja o njihovome prihvaćanju ili odbijanju. S obzirom na reprezentativnost projekata ne čudi što su na sjednici Skupštine crkvene općine održanoj dan nakon pravoslavnog Božića, 26. 12. 1882./ 7. 1. 1883. bez ikakva problema prihvaćeni, a paroh Amvrosije Pavlović odmah je poslan u Pakrac tadašnjem vladiki Nikanoru Grujiću, kako bi dobio odobrenje za njihovo izvođenje.²⁰

Posao ipak nije mogao, kako se odbor ponovno ponadao, odmah započeti, budući da je vladika odobrio sve projekte osim onoga za ikonostas,²¹ pa je Bollé morao pristupiti njegovoj modifikaciji.²² Novi projekt za ikonostas,²³ bio je gotov za nekih dvadesetak dana,²⁴ a kako ga je episkop Grujić odmah odobrio,²⁵ konačno se moglo pristupiti radovima na restauraciji. Po tom je projektu ikonostas, mnogo širi i viši u odnosu na prvotni plan, naposljetku izveden.²⁶

Nakon što je u martu 1883. Bollé izvijestio Srpsku pravoslavnu crkvenu općinu koje će umjetnike angažirati na crkvi²⁷ radovi su, čini se, vrlo brzo započeli budući da već u maju zagrebački tisak javlja kako se crkva restaurira.²⁸ Obnova je napredovala izuzetno brzo tako da je do početka 1884. u potpunosti završen klesarski i zidarski posao, dekorativni oslik te novi pod. Samo su se ikonostas, pijevnice, stolice za narod i prijestolja još nalazili u obrtničkim radionicama.²⁹

Postavljanje ikonostasa te klupa za narod započelo je krajem marta ili početkom aprila 1884.,³⁰ a odmah potom i nove su se pijevnice počele namještati u crkvu.³¹ Sljedilo je postavljanje staklenih kugli na ikonostas, namještanje vladličanskog i vladarskog prijestolja, a do početka maja iste godine postavljena su i prva tri vitraja.³² Do sredine godine završeno je postavljanje ostatka vitraja, pozlaćivanje ikonostasa, a konačno je i slikar Epaminondas Bučevski u Beču završio ikone za ikonostas i dopremio ih u Zagreb.³³ Posljednje su izvedene freske

¹⁸ ASPCOZ, br. VIII., Zapisnik odborne sjednice držane dne 14. 12./ 26. 12. 1882., točka 1.

¹⁹ *** *Uredjenje pravoslavne crkve u Zagrebu*, Narodne novine, 1., Zagreb, 2. 1. 1883., 4.; *** *Die Restaurierung der hiesigen griech. – or. Kirche*, Agramer Zeitung, 2., Zagreb, 3. 1. 1883., 2.; *** *Uredjenje pravoslavne crkve u Zagrebu*, Obzor, 2., Zagreb, 3. 1. 1883., 3.

²⁰ ASPCOZ, br. X., Zapisnik skupštinarske sjednice držane dne 26. 12./ 7. 1. 1882., točke 2. i 3.

²¹ ASPCOZ, br. XI., Zapisnik odborne sjednice držane dne 31. 12. 1882./ 12. 1. 1883., točka 1.

²² ASPCOZ, spisi iz 1883., Serbsko-pravoslavna obština zagrebačka episkopu Nikanoru Grujiću, dokument br. 9., Zagreb, 21. 1./ 3. 2. 1883.

²³ Koji se za sada nije mogao pronaći među spisima.

²⁴ ASPCOZ, br. I., Zapisnik odborne sjednice držane dne 19. 1./ 31. 1. 1883.

²⁵ ASPCOZ, spisi iz 1883., Nikanor Grujić SPCOZ, br. 47., Pakrac, 30. 1. 1883.

²⁶ ASPCOZ, spisi iz 1883., Serbsko-pravoslavna obština zagrebačka episkopu Nikanoru Grujiću, dokument br. 9., Zagreb, 21. 1./ 3. 2. 1883.

²⁷ ASPCOZ, br. III., Zapisnik odborne sjednice držane dne 9. 3. – 21. 3. 1883., točka 1.

²⁸ „Pravoslavna se crkva takodjer obnavlja, nešto od potresa, a nešto opet da se konačno uredi i poljepša slikarijom.“ Prema: *** *Gradnje u Zagrebu*, Narodne novine, 123., Zagreb, 31. 5. 1883., 3.

²⁹ *** *Gradnje u Zagrebu*, Narodne novine, 39., Zagreb, 16. 2. 1884., 4.; *** *Radnje u pravoslavnoj crkvi*, Narodne novine, 84., Zagreb, 10. 4. 1884., 3.

³⁰ *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 77., Zagreb, 2. 4. 1884., 3.

³¹ *** *Radnje u pravoslavnoj crkvi*, Narodne novine, 84., Zagreb, 10. 4. 1884., 3.

³² *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 103., Zagreb, 3. 5. 1884., 3.

³³ *** *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, Narodne novine, 143., Zagreb, 23. 6. 1884., 4.; *** *Die griechisch-orientalische Kirche*, Agramer Zeitung, 148., Zagreb, 28. 6. 1884., 5.

Bučevskog na zidovima sa strane ikonostasa i u apsidi, zatim ograda sa stupovima i lampama kojima je ogradena takozvana ženska crkva od ostatka broda građevine, krstionica i prostor za krstionicu u ulaznom dijelu crkve, te dva velika lustera u brodu.³⁴

Iako se mislilo da će sredinom jula svi radovi biti gotovi i da će se već tada građevina moći posvetiti³⁵ posao se ipak odužio sve do sredine augusta,³⁶ pa je svečana posveta održana 16. (28.) 9. 1884.³⁷

BOLLÉOVA OPREMA PREOBRAŽENSKJE CRKVE

Oštećenja u potresu, kako je već spomenuto, nisu predstavljala osnovni motiv restauracije zagrebačke pravoslavne crkve 1883. – 1884. već ponajprije težnja za dobivanjem reprezentativnijega objekta, te nastojanje da unutrašnjost crkve bude riješena u bizantskom stilu, odnosno da svojim stilskim rješenjem odražava njezinu ulogu kao pravoslavne sakralne građevine.³⁸

Cjelokupna stara unutrašnja oprema – ikonostas, stolice, pijevnice, izbačena je stoga iz crkve, budući da se svojim klasicističkim oblikovnim rječnikom nije uklapala u estetske nazore druge polovine 19. stoljeća. Poklonjena je Srpskoj pravoslavnoj crkvenoj općini u Varaždinu koja je u to vrijeme gradila svoju novu kapelu. Za opremu su bile zainteresirane i brojne druge crkve i manastiri: manastir Lepavina u Hrvatskoj, manastir Moštanica u Bosni, kao i parohijani iz Turjaka, sela na Kozari u Bosni,³⁹ te iz Bosanske Kostajnice.⁴⁰ Lepavinski monasi bili su osobito uporni. Upozorili su Zagrepčane kako su upravo oni imali važnu ulogu u osnivanju zagrebačke crkvene općine, pa da bi bilo dobro da im općina ovom opremom uzvрати raniju uslugu.⁴¹ Predmeti su na kraju, usprkos tomu, ustupljeni bez ikakve naknade Varaždincima, a zagrebačka općina pokrila je čak i troškove rastavljanja ikonostasa te njegova prijevoza u Varaždin, bez sumnje stoga što je tadašnji varaždinski gradonačelnik, Milan Vrapčević, bio sin spomenutog dobrotvora zagrebačke pravoslavne općine, Stefana Vrapčevića.⁴² Sva stara oprema zagrebačke crkve nalazi se i danas u Varaždinu čime je vrlo vrijedna cjelina, rijetko reprezentativna za pravoslavne crkve zapadnog dijela Hrvatske, ostala sačuvana.

Bollé ne samo da izbacuje cjelokupnu staru opremu i nabavlja novu već djelomično mijenja i Kleinove romantičarske arhitektonske motive koje je zatekao u crkvi kako bi ih prilagodio svojem shvaćanju bizantskog stila i kako bi stilski u potpunosti unificirao unutrašnjost

³⁴ *** *Die griechisch-orientalische Kirche*, Agramer Zeitung, 148., Zagreb, 28. 6. 1884., 5.

³⁵ *** *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, Narodne novine, 143., Zagreb, 23. 6. 1884., 4.

³⁶ *** *Srpska crkva zagrebačka*, Srpski zabavnik, 20., Zagreb, 15. 7. 1884., 160.

³⁷ *** *Posvećenje srpske crkve zagrebačke*, Srpski zabavnik, 25., Zagreb, 5. 9. 1884., 200.; *** *Posveta pravoslavne crkve u Zagrebu*, Narodne novine, 215., Zagreb, 17. 9. 1884., 4.; D. R. [Dušan Rogić], *Posvećenje srpske crkve u Zagrebu*, Srpski zabavnik, 27., Zagreb, 25. 9. 1884., 215–216.

³⁸ „Das Motiv, welches sie bei diesem Entschlusse leitete, war, daß die Kirche in ihrer früheren Gestalt, weder in rituellem, noch in constructiver und decorativer Hinsicht den Traditionen der Bekenner des griechisch-orientalischen Glaubens entsprach.“ *** *Restaurierung der griechisch – orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 276., Zagreb, 1. 12. 1883., 2–3.

³⁹ ASPCOZ, br. IV., Zapisnik odborne sjednice držane dne 5. 5./ 17. 5. 1883., točka 2.

⁴⁰ ASPCOZ, br. VIII., Zapisnik odborne sjednice držane dne 15. 7./ 27. 7. 1883., točka 6.

⁴¹ ASPCOZ, spisi za 1883., Bratstvo Manastira Lepavine SPCOZ-u, Lepavina, 15. 5. 1883.

⁴² ASPCOZ, br. III., Zapisnik odborne sjednice držane dne 9. 3./ 21. 3. 1883., točka 3.; br. IV., Zapisnik odborne sjednice držane dne 5. 5./ 17. 5. 1883., točka 2; Odbor Pravoslavne srpske crkvene općine varaždinske SPCOZ, Varaždin, 14./ 26. 3. 1883.

građevine. Zidarski majstor kojega je angažirao, Michael Faleschini izvodi tako novu oplatu pilastara i mijenja izgled njihovih kapitela, koje bogato pozlaćuje.⁴³

Uzore za oblikovanje kapitela u bizantskom stilu nije bilo teško naći što se ne može reći za ostatak crkvene opreme. Pri koncipiranju stilskog rješenja za arhitektonski okvir ikonostasa te ostali namještaj u crkvi Bollé se, naime, suočio s velikim problemom nepostojanja neposrednog predloška u srednjovjekovnoj bizantskoj umjetnosti pa se tražeći arhitektonske motive morao okrenuti ponajprije bizantskom umjetničkom obrtu.⁴⁴

Dakako, kada se govori o stilskom rješenju opreme zagrebačke pravoslavne crkve valja napomenuti da ga Bollé bez ikakve sumnje nije posve samostalno koncipirao, odnosno da je velikim dijelom slušao savjete Ise Kršnjavoga koji će cijeli proces restauracije tokom 1883. i 1884. budno pratiti i više ga puta opisivati, zapravo hvaliti, u zagrebačkom tisku. Njegovi su opisi i objašnjenja tim dragocjeniji što Bolléova osobna korespondencija većim dijelom nije ostala sačuvana, koliko je bar za sada poznato, tako da je često vrlo teško dokučiti bez sekundarnih izvora, što ga je vodilo pri odabiru ovoga ili onoga oblikovnog rješenja.

Kao prvi hrvatski školovani povjesničar umjetnosti Kršnjavi će, oboružan znanjima stečenim ponajprije u Beču kod Rudolfa Eitelbergera von Edelberga, od sredine 1870-ih sve do Prvog svjetskog rata snažno utjecati svojim tekstovima i aktivnostima kako na arhitekturu tako i na likovne umjetnosti u Hrvatskoj. U povodu nastanka Bolléovih projekata za zagrebačku pravoslavnu crkvu s kraja 1882. i početka 1883. Kršnjavi tako već u februaru 1883. piše apologetski tekst o njima u kojemu hvali Bolléovo rješenje i detaljno opisuje izvorište motiva za brojne elemente opreme i oslika crkve⁴⁵ čime je posredno odao svoj utjecaj na njihov nastanak.



Sl. 1. Herman Bollé, Projekt za ikonostas i oslik u svetištu pravoslavne crkve u Zagrebu, 1882.; ASPCOZ

⁴³ *** *Restaurierung der griechisch – orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 276., Zagreb, 1. 12. 1883., 2–3.; *** *Radnje u pravoslavnoj crkvi*, Narodne novine, 84., Zagreb, 10. 4. 1884., 3.

⁴⁴ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, Narodne novine, 44., Zagreb, 23. 2. 1883., 2.; Slično se ističe i u tekstu, kojega je vjerovatno također pisao Kršnjavi u Agramer Zeitungu: „Was die übrige innere Einrichtung der Kirche, welche gleichfalls in den verschiedenen Werkstätten bereits in Angriff genommen ist, betrifft, so wurden die Motive – da alte Originale fehlen – zumeist den Darstellungen der alten, kleinen byzantinischen Hausaltäre mit Elfenbeinschnitzereien entnommen.“, *** *Restaurierung der griechisch – orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 276., Zagreb, 1. 12. 1883., 2–3.

⁴⁵ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2.



Sl. 2. Ferdo Kovačević, Unutrašnjost pravoslavne crkve u Zagrebu početkom 20. stoljeća; *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Croatien und Slavonien*, Beč, 1902., str. 263.



Sl. 3. Današnji izgled ikonostasa i unutrašnjosti pravoslavne crkve u Zagrebu; fot. D. Damjanović, 3. 3. 2010.

Ikonostas kao glavni dio opreme osobito pažljivo analizira tim prije što ga odlikuje ne samo kvalitetno oblikovno rješenje nego i neuobičajen materijal u kojem je izrađen. Kako se visoki tip ikonostasa razvio u osnovi tek u novome vijeku arhitektonski jezik koji je Bollé primijenio na njemu preuzet je s onoga s čime je raspolagao – s bizantskih relikvijara i zlatarskih radnja,⁴⁶ zbog čega je zasigurno i odlučio izvesti ga od djelomično pozlaćenog kovanog željeza i potpuno ga prekriti biomorfnom dekoracijom, bez ijednog čisto arhitektonskog motiva, kakvi su do tada potpuno prevladavali na ikonostasima. Radove je izveo kovač Antun (Anton) Mesić, jedan od prvih zagrebačkih obrtnika koji će se usko vezati uz Bolléa i njegovu radionicu.⁴⁷

Cvjetne rozete gotovo čitave površine ikonostasa ispunjene su kuglama od raznobojnog katedralnog stakla. Njihovo je postavljanje bilo motivirano, kao i u slučaju gotovo svih eleme-

⁴⁶ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2., *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 276., Zagreb, 1. 12. 1883., 2–3.; O relikvijarima kao uzorima za ikonostas u: *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 77., Zagreb, 2. 4. 1884., 3.

⁴⁷ ASPCOZ, br. III., Zapisnik odborne sjednice držane dne 9. 3./ 21. 3. 1883., točka br. 1.; O ikonostasu i u D. Damjanović, *Arhitektura ikonostasa u opusu Hermana Bolléa*, *Prostor*, Znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam, 18/1 (39), Zagreb, 2010., 64–66.

nata unutarnjeg uređenja crkve, potrebom za historijskom točnošću – budući da su bizantski relikvijari poslužili kao izvoriste motiva za ikonostas i budući da su oni bili ukrašavani dragim kamenjem staklene kugle na zagrebačkom ikonostasu predstavljale su njihovu imitaciju.⁴⁸ Vrlo je vjerovatno Kršnjavi bio zagovornik njihova postavljanja budući da je upravo u vrijeme kada je Mesić radio na izradi ikonostasa pisao o važnosti stakla u umjetničkom obrtu i kako je u Bizantu proizvodnja stakla imala vrlo važnu ulogu i postigla visoku kvalitetu.⁴⁹

Kako bi sve bilo u stilskom skladu čini se kako su se upravo Bollé i Kršnjavi pobrinuli da i ikone na ikonostasu budu izvedene prema onodobnom shvaćanju bizantskog stila tako što su angažirali na njihovoj izradi akademskog slikara Epaminondasa Bučevskog porijeklom iz Bukovine, koji je u to vrijeme živio i radio u Beču (gdje su ga nesumnjivo i upoznali).⁵⁰

Na ikonostas su postavljeni jedini elementi stare opreme crkve, uz Božji grob, koji su zadržani pri restauraciji – tri manje i jedna veća srebrena kadionica, koje je Bollé dao „izpraviti“ i pozlatiti po zagrebačkom zlataru Schönbuchneru.⁵¹

Kako je već spomenuto, vladika Nikanor Grujić odobrio je sve Bolléove projekte za unutrašnju obnovu crkve predane krajem 1882. crkvenoj općini, osim ikonostasa „iz razloga tako ritualnih kao i umjetnih“. ⁵² Budući da je vladicino mišljenje usmeno priopćeno parohu Pavloviću o kojim se točno razlozima radilo može se tek posredno zaključiti preko promjena koje je Bollé učinio na novim projektima, te prema odobrenju drugoga projekta koje je 30. 1. 1883. poslano iz Pakraca.⁵³ Primijenjeno stilsko rješenje vladiki nije smetalo, već činjenica da je Bollé projektirao niski tip ikonostasa sa samo dva reda ikona, bez prikaza velikih praznika. Bollé stoga dodaje još jedan, središnji red na ikonostasu, s 14 ikona s prikazima iz Hristova i Bogorodičina života te ikonama pojedinačnih svetaca. Vrh ikonostasa također mijenja po uputama Grujića i umjesto ornamentiranog krsta postavlja Raspeće sa strane kojega su ikone Bogorodice i sv. Jovana.

Osim ikonostasa najvažniji dio opreme izveden od bravara Mesića u restauriranoj crkvi predstavljala su dva velika lustera (polijejeja) postavljena u glavni brod. I za njih je Kršnjavi definirao povijesni uzor – luster palatinatske kapele u Aachenu.⁵⁴ Usporedba, međutim, Bolléovih projekata s tzv. Barbarossinim lusterom u Aachenu pokazuje kako su sličnosti vrlo male. Bollé je, naime, motivima koji su preuzeti iz srednjovjekovne umjetnosti (rozete, ljiljani), a koji prevladavaju na glavnom obroču lustera, dodao gotovo neobaroknu dekoraciju iznad i ispod obruča (lavlje grifone, bogate fitomorfne ukrase, i slično), a i ovdje se javljaju kugle od katedralnog stakla. Kako su lusteri postali jedni od glavnih predmeta divljenja u novinama očito je kako su se svidjeli i crkvenoj općini i svoj publici, pa ne čudi da su vrlo slični kasnije

⁴⁸ „Brušene polukruglje od stakla, što su u ikonostas umetnute, naliče dragomu kamenju, kojim su takovi relikvijari obično nakićeni.“, K. [I. Kršnjavi], *Srbska pravoslavna crkva u Zagrebu*, Narodne novine, 224., Zagreb, 27. 9. 1884., 3.

⁴⁹ Dr. Antiquarius (pseudonim I. Kršnjavoga), *Das Glas im Kunstgewerbe*, Agramer Zeitung, 15., Zagreb, 18. 1. 1884., 1–2.

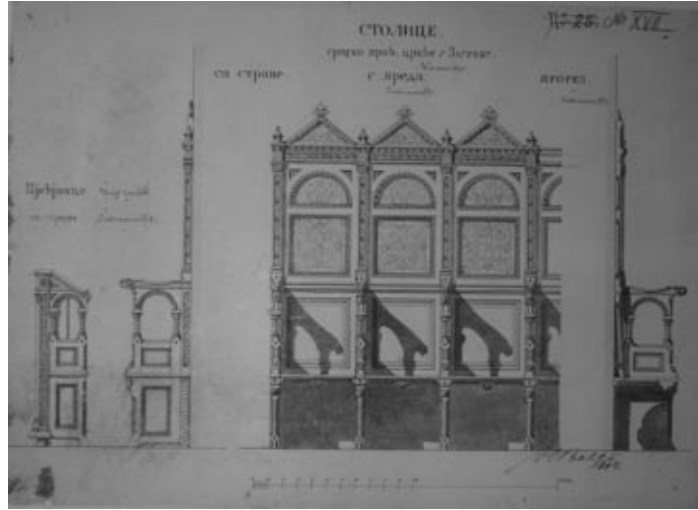
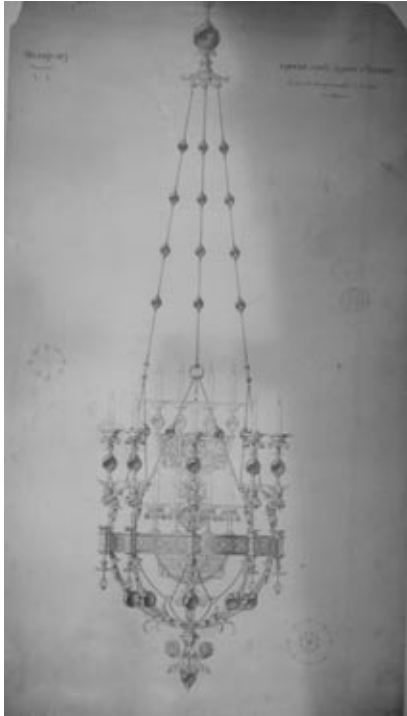
⁵⁰ O ikonostasu više u: A. Negru, *Slikarstvo Epaminonde Bučevskog*, 56–58.

⁵¹ ASPCOZ, br. VII., Zapisnik odborne sjednice držane dne 6. 6./ 18. 6. 1884., točka 4.; *** *Die griechisch-orientalische Kirche*, Agramer Zeitung, 148., Zagreb, 28. 6. 1884., 5.

⁵² ASPCOZ, spisi iz 1883., Srbsko-pravoslavna obština zagrebačka episkopu Nikanoru Grujiću, dokument br. 9., Zagreb, 21. 1./ 3. 2. 1883.

⁵³ ASPCOZ, spisi iz 1883., Nikanor Grujić SPCOZ-u, br. 47., Pakrac, 30. 1. 1883.

⁵⁴ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2.



Sl. 5. Herman Bollé, Projekt za stolice za narod u pravoslavnoj crkvi u Zagrebu, 1882.; ASPCOZ

Sl. 4. Herman Bollé, Projekt za luster (polijelej) pravoslavne crkve u Zagrebu, 1882.; ASPCOZ

postavljeni i u zagrebačkoj grkokatoličkoj crkvi, u sremskomitrovačkoj parohijskoj crkvi, a u još raskošnijem obliku u sabornoj crkvi u Pakracu. Nažalost lusteri iz zagrebačke pravoslavne crkve su kasnije uklonjeni i na njihovome mjestu danas stoje jednostavni modernistički lusteri.

Osim nove opreme od kovanog željeza Preobraženska je crkva pri obnovi 1883. – 1884. dobila i potpuno novu stolariju. Njezina je izvedba povjerena trima zagrebačkim stolarima, stalnim Bolléovim suradnicima – carsko i vlašićansko prijestolje izveo je Ivan Budicki, stolice za narod Friedrich (Miroslav) Häcker, a pjevnice Josip Šeremet.⁵⁵ Šeremetu će kasnije biti povjerena i izrada crkvenih vrata – na bočnim ulazima u crkvu te krilnih unutrašnjih vrata na glavnome ulazu.⁵⁶

I u njihovom koncipiranju je bilo važno osigurati povijesnu autentičnost motiva, pa je kao uzore koristio „byzantinske konsularne dyptiche od slonove kosti“.⁵⁷ Sav drveni namještaj izveden je od kvalitetne hrastovine, pozlaćen i ornamentiran.⁵⁸ Nasloni su ispunjeni vegetabilnim ornamentima, a rukohvati su na vrhu riješeni kao lavlji grifoni. Arhitektonski okvir naslona tronova nešto je bogatiji i klasiciziraniji od okvira klupa za narod. Do danas su samo tronovi ostali sačuvani u gotovo izvornom obliku. Stolice za narod izgubile su dio visokog

⁵⁵ ASPCOZ, spisi iz 1884., Herman Bollé, Kosten-Ausweis über die Restaurierungs-Arbeiten in der griechisch-orientalischen Kirche zu Agram, Zagreb, 19. 6. 1884.; K. [I. Kršnjavi], *Srbska pravoslavna crkva u Zagrebu*, 3.; *** *Restaurierung der griechisch – orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 276., Zagreb, 1. 12. 1883., 2–3.

⁵⁶ ASPCOZ, br. VI., Zapisnik odborne sjednice držane dne 20. 4./ 2. 5. 1884., točka 4.

⁵⁷ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2.

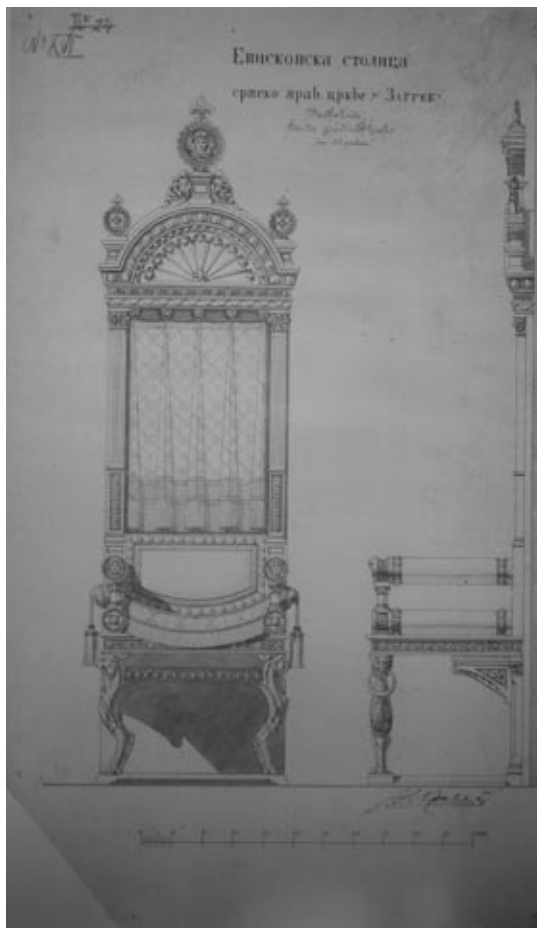
⁵⁸ *** *Radnje u pravoslavnoj crkvi*, Narodne novine, 84., Zagreb, 10. 4. 1884., 3.

naslona, polukružne zabate, koji su uklonjeni pri nekoj od restauracija crkve.

Početak 1884., u vrijeme kada su se članovi Srpske pravoslavne crkvene općine već mogli dobro uvjeriti u vještinu Bolléa i njegovih obrtnika od ovoga su arhitekta naručili još nekoliko projekata za opremu. Po tim je projektima Antun Mesić izveo čirjake i ripide te ogradu kojom je odijeljen prostor tzv. ženske crkve, dakle prednjeg dijela crkve, od ostatka unutrašnjosti,⁵⁹ koja je završavala sa stupovima u sredini (izvedenim od strane klesara Adolfa Baumgartena)⁶⁰ na kojima su bili postavljeni raskošni kandelabri.⁶¹

Budući da je izveo dobar dio nove opreme crkve i u prilično skupom materijalu kakav je bilo kovano željezo Mesiću će crkvena općina platiti najviše za njegove radove – 4.000 forinti. Budicki je dobio za prijestolja 500, Häcker za stolice 2.550, a Šeremet za pijevnice 1.550 forinti.⁶²

Svi obrtnici koji su radili na crkvi (Mesić, Šeremet, Häcker, Budicki, Baumgarten) bili su iz Zagreba, pa je Preobraženska crkva postala mjesto hodočašća svih onih koji su bili zainteresirani za umjetnost i napredak umjetničkog obrta u Hrvatskoj tim prije što je ona bila jedan od prvih završenih Gesamtkunstwerka Hermana Bolléa i majstora Obrtne škole uopće. U tisku su osobito često hvaljeni Mesićevi radovi od kovanog željeza (ikonostas, lusteri, ograde), a katkada i stolarski predmeti. Rečenice poput „Tko želi vidjeti, što se u bravarskom zanatu može veličanstvenoga proizvesti, taj će u zagrebačkoj pravoslavnoj crkvi naći u izložbi najizvrstnijih predmeta, naročito ikonostas i lustere, koji krase ovaj hram“,⁶³ često će se pojavljivati osobito u stručnim časopisima.⁶⁴ Tvrdnja Kršnjavoga: „Zasluga Bolléova



Sl. 6. Herman Bollé, Projekt za vlašićansko prijestolje u pravoslavnoj crkvi u Zagrebu, 1882.; ASPCOZ

⁵⁹ ASPCOZ, br. I(?), Zapisnik odborne sjednice držane dne 11. 1./ 23. 1. 1883., točka 1.

⁶⁰ ASPCOZ, spisi iz 1884., Herman Bollé, Kosten-Ausweis über die Restaurierungs-Arbeiten in der griechisch-orientalischen Kirche zu Agram, Zagreb, 19. 6. 1884.

⁶¹ ASPCOZ, br. VII., Zapisnik odborne sjednice držane dne 6. 6./ 18. 6. 1884., točka 1.

⁶² Herman Bollé, Kosten-Ausweis über die Restaurierungs-Arbeiten in der griechisch-orientalischen Kirche zu Agram, Zagreb, 19. 6. 1884. Ograda i kandelabri su kasnije uklonjeni iz crkve.

⁶³ *** *Umjetnička bravarija*, Obrtnik, 12., Zagreb, 20. 4. 1885., 91–92.

⁶⁴ *** *Hrvatska zemaljska izložba*, Obrtnik, 3., Zagreb, 20. 1. 1885., 17–18.; *** *Naš obrt na kraljevskom sajmu*, Obrtnik, 25., Zagreb, 1. 9. 1885., 195.; *** *Gvozdena vrata*, Obrtnik, 1., Zagreb, 1. 1. 1886., 7.

i njegov upliv na naš obrt najjasnije se može baš na ovoj srbskoj crkvi čitati. Ta crkva iz vana eto to je stanje naše umjetnosti i našega umjetnoga obrta prije Bolléa, a ista crkva iz nutra – to je slika Bolléovog djelovanja, od kako je među nami.⁶⁵ pokazala se potpuno točnom. Preobraženska crkva pretvorila se u ključno sredstvo reklame za Bolléa i njegove obrtnike ne samo unutar srpske zajednice i pravoslavne crkve već općenito u Hrvatskoj.

Za razliku od predmeta umjetničkog obrta predmeti *umjetničke industrije*⁶⁶ korišteni pri restauraciji crkve, nisu se mogli nabaviti u Zagrebu i odreda su naručivani kod istaknutih poduzeća iz raznih dijelova Monarhije – pod je došao iz tvrtke Wienerberger, smještene nedaleko Beča, vitraji iz Innsbrucka, kugle od katedralnog stakla iz središta staklarske proizvodnje Kramsacha u Tirolu.⁶⁷ Ovaj tip umjetničke produkcije u to vrijeme još nije bio razvijen u Hrvatskoj pa je uvoz bio nužan. Kada se predmetima umjetničke industrije doda da je slikar iz daleke Bukovine jasno se može uočiti kako je restauracija zagrebačke crkve primjer razgranatosti tržišta umjetnina u to vrijeme u Austro-ugarskoj Monarhiji.

Od predmeta umjetničke industrije osobito treba istaći reprezentativne vitraje. Njihovo postavljanje pokazuje kako elementi unutarnjeg uređenja crkve nisu nužno morali imati povijesno opravdanje, ako su zadovoljavali onodobne estetske kriterije. Kršnjavi je, naime, bio veliki zagovaratelj postavljanja vitraja, iako je znao (i otvoreno isticao) da nisu postojali u bizantskoj umjetnosti srednjega vijeka. Smatrao ih je pogodnima za sve crkve stoga što se „staklenimi slikami može ona harmonična polutmina postići, koju su sve kršćanske crkve uvijek i svagdje ljubile, dok nije hladni i nepoetični barokizam poplavio sve crkvene oblike svjetlom, pak ih tako učinio prozaičnima.“ Postavljanje vitraja je, međutim, naišlo na protivljenje dijela općinara, koje je Kršnjavi nastojao utišati isticanjem kako su oni postali uobičajeni u suvremenoj ruskoj sakralnoj umjetnosti.⁶⁸ Naposljetku je i uspio što je nesumnjivo utjecalo na naručivanje sličnih vitraja od strane brojnih drugih pravoslavnih crkvi u Hrvatskoj u desetljećima koja su slijedila.

Vitraji Preobraženske crkve naručeni su kod poduzeća *Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Neuhauser, Dr. Jele & Comp.* u Innsbrucku u Tirolu, u to vrijeme nesumnjivo najuglednijoj radionici vitraja i mozaika u Monarhiji, s kojom će Bollé izrazito često surađivati.

Bollé je projektima s kraja 1882. predvidio postavljanje vitraja s velikim figurama svetaca, po svoj prilici srpskih kraljeva i drugih nacionalnih svetaca. Do njihove realizacije neće naposljetku doći – vitraji su izvedeni samo s ornamentiranim uzorkom – tzv. *Teppichmuster* s tim da su u donjem dijelu postavljeni ktitorski natpisi i eventualno grbovi porodica (ako su imale plemićki status) koje su darovale sveukupno potreban iznos od 2.300 forinti za njihovo postavljanje.⁶⁹ Obrubi svih vitraja bogato su dekorirani i kolorirani. Središnji dijelovi pak, kako bi se osigurala veća količina dnevnog svjetla, prekriveni su ornamentima no izvedeni su od svijetlog stakla.

⁶⁵ K. [I. Kršnjavi], *Srbska pravoslavna crkva u Zagrebu*, 3.

⁶⁶ Njem. Kunstindustrie.

⁶⁷ ASPCOZ, spisi iz 1884., Herman Bollé, Kosten-Ausweis über die Restaurierungs-Arbeiten in der griechisch-orientalischen Kirche zu Agram, Zagreb, 19. 6. 1884.

⁶⁸ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2.

⁶⁹ Herman Bollé, Kosten-Ausweis über die Restaurierungs-Arbeiten in der griechisch-orientalischen Kirche zu Agram, Zagreb, 19. 6. 1884.

Za dekorativne motive koji se pojavljuju na vitrajima tvrdilo se da su preuzeti „od sagovah narodne radnje.“⁷⁰ Slično se i za ornamentalni uzorak koji su činile smeđe, sive i žute pločice poda,⁷¹ pisalo da potječu iz tradicijske „narodne“ umjetnosti.⁷² Teško je pozvano ustanoviti stvarne Bolléove uzore u oba slučaja, no, činjenica jeste da su pojedini motivi koje je primijenio na prozorima i podu doživljavani u vrijeme njihova postavljanja u crkvi kao primjeri „narodnog stila“. Takav je postupak bio u to vrijeme relativno čest i pri novogradnjama i pri restauracijama. Dok se elementi dvaju povijesnih stilova uglavnom nisu smjeli pojavljivati na jednoj građevini, „narodni stil“ je bio dobrodošao u kombinaciji i s neogotikom i s neobizantom. Njime se unosi specifičan *genius loci* prostora za koji se (g)radilo u univerzalni jezik velikih stilova europske povijesti umjetnosti.

DEKORATIVNI OSLIK CRKVE

Koncept dekorativnog oslika Preobraženske crkve predviđenog Bolléovim projektima iz 1882. detaljno je objasnio Iso Kršnjavi u već više puta citiranom članku s početka 1883. tako da je posve jasno što su, u načelu, bili arhitektovi glavni uzori.

Na prvome je mjestu istaknuo kako je „dekoracija crkve zamišljena ... u duhu najbolje byzantinske dobe. Jer kao što svaka umjetnost ima svoju dobu razvoja, cvjeta i propadanja, tako i byzantinska, a vješt će graditelj dakako tražiti inspiraciju u umjetninah najbolje dobe.“⁷³ O kojem se razdoblju konkretno radi specificirao je Bollé u troškovniku u kojemu je naveo kako se oslonio na uzore nastale od 6. do 9. stoljeća.⁷⁴ Visokohistoricistička težnja za odabirom najkvalitetnijih manifestacija nekog stila time je jasno postavljena kao jedan od temelja odabira predloška.



Sl. 7. Herman Bollé, Projekt za oslik bočnih zidova unutrašnjosti pravoslavne crkve u Zagrebu, 1882.; ASPCOZ

⁷⁰ *** *Radnje u pravoslavnoj crkvi*, Narodne novine, 84., Zagreb, 10. 4. 1884., 3.

⁷¹ *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 34., Zagreb, 11. 2. 1884., 2.

⁷² „Pod crkve taracan je sa wienerberžkimi glinenimi pločami u raznih bojah po narodnih motivih.“, *** *Radnje u pravoslavnoj crkvi*, Narodne novine, 84., Zagreb, 10. 4. 1884., 3.

⁷³ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2.

⁷⁴ ASPCOZ, spisi za 1882., *Zusammenstellung der Kosten für die griechisch-orientalische Kirche in Agram*, Zagreb, 20. 12. 1882.

Referentnim uzorima za bizantsko dekorativno slikarstvo Kršnjavi je smatrao ponajprije solunske, ravenatske te carigradske crkve (direktni su uzori, navodno, bili oslici u Svetoj Sofiji u Carigradu i u San Vitaleu u Ravenni),⁷⁵ kojima je „svodovlje ... modro bojadisano, a zarubljeno bogatim ornamentom, koji sjeća na mozaike... Modra polja obasuta su zvjezdami, a ukrašena lepim stylizovanimi serafini.“⁷⁶ Po ovome principu Bollé u cjelini koncipira oslik svodova u zagrebačkoj pravoslavnoj crkvi. Donje dijelove zidova raščlanjuje pak velikim pravokutnim poljima kojima se imitiraju mramorne ploče kakve su postavljanje u bizantskim crkvama. Svi donji dijelovi zidova sve do visine samih pilastara, kao i stupovi kora nisu bili samo slikani već i pokriveni tzv. *stucco lustrom*, kojim su se imitirale mramorne oplata zidova bizantskih crkvi. Samo su slabo vidljivi gornji dijelovi zidova i površine iza ikonostasa oslikane uljanim bojama. Pojasnice između svodova, pojasnice kora, pijevnica, trijumfalnog luka i lukovi iznad prozora bili su posebno bogato dekorirani ornamentiranim trakama. Za razliku od zidova gdje je temeljna boja bila smeđa, na njima je zlatna boja bila podloga na kojoj su se slikali ornamenti tako da su nalikovali radovima u emajlu ili mozaiku.⁷⁷ Budući da se radilo o vrlo zahtjevnom i opsežnom poslu samo za dekorativno oslikavanje crkve slikaru Johannu Clausenu plaćeno je oko 5.000 forinti,⁷⁸ gotovo isto koliko i Bučevskom za slikanje ikona i zidnih slika.⁷⁹

Kada je vladika Nikanor Grujić odobravao Bolléove projekte za oslik crkve nije imao nikakvih primjedbi na njihovo oblikovno rješenje, slično kao u slučaju ikonostasa, no djelom je modificirao prvotni ikonografski program figurativnog dijela oslika, kojega je, sudeći po troškovniku, prvotno bio definirao Bollé (nesumnjivo po Kršnjavijevim savjetima).⁸⁰ Vladika je tako zatražio da se u oltaru, na zidovima između prozora, naslikaju četvorica liturgista: sv. Jakov, Vasilije Veliki, Jovan Zlatousti i Grigorije Dvojeslov, a na svodu traveja broda ispred ikonostasa u uglovima prikazi četiriju jevanđelista (umjesto serafina kako je Bollé predvidio projektom, a koji će biti izvedeni na svodu traveja iznad zapadnoga dijela broda crkve).⁸¹ Od prikaza Preobraženja Hristova, koje je Bollé predlagao za konhu apside odustalo se i ta je površina oslikana dekorativno, poput glavnine svodova crkve. Liturgiste u oltaru izveo je Bučevski,⁸² dok je po svoj prilici Clausen završio manje medaljone na svodovima s prikazima jevanđelista i serafina. Bollé je nadalje predvidio postavljanje pojedinačnih figura očito nacionalnih svetaca na zidovima broda crkve, no vladika Grujić je odbio to rješenje istaknuvši kako je u samome hramu mjesto za „ikone iz crkve, ne Istorije naroda našega po knjizi, takozvanoj „Srbijak“,“⁸³ što je naposljetku dovelo do odustajanja od figurativnih polja na zidovima crkve.

⁷⁵ *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 276., Zagreb, 1. 12. 1883, 2–3.; *** *Radnje u pravoslavnoj crkvi*, Narodne novine, 84., Zagreb, 10. 4. 1884, 3.

⁷⁶ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, Narodne novine, 44., Zagreb, 23. 2. 1883, 2.

⁷⁷ Isto.

⁷⁸ ASPCOZ, br. III., Zapisnik odborne sjednice držane dne 9. 3./ 21. 3. 1883., točka 1.

⁷⁹ Ivan Clausen, porijeklom iz Beča, živio je od 1881. do 1895. u Zagrebu i redovito je surađivao s Bolléom – izveo je dekorativni oslik u gotovo svim crkvama i javnim zgradama koje je Bollé tada gradilo i/ili restaurirao. O. Maruševski, *Clausen, Ivan (Klausen, J. W. Clausen)*, Hrvatski biografski leksikon II, Zagreb 1989, 693–694.; O. Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj*, knjiga XXXVII, Zagreb 1986, 200.

⁸⁰ ASPCOZ, spisi iz 1882., Herman Bollé, *Zusammenstellung der Kosten für die griechisch-orientalische Kirche in Agram*, Zagreb, 20. 12. 1882.

⁸¹ ASPCOZ, spisi iz 1883., Nikanor Grujić SPCOZ-u, br. 47., Pakrac, 30. 1. 1883.

⁸² ASPCOZ, br. X., Zapisnik odborne sjednice držane dne 20. 4./ 2. 5. 1884., točka 2.

⁸³ ASPCOZ, spisi iz 1883., Nikanor Grujić SPCOZ-u, br. 47., Pakrac, 30. 1. 1883.

Kako se može vidjeti po popisu izvedenih fresaka dekorativni je oslik potpuno prevladao na zidovima unutrašnjosti Preobraženske crkve, što je i inače karakteristično za Bolléov opus. Njegove intenzivne boje, u kombinaciji sa obojenom svjetlošću profiliriranom kroz vitraje i sjajem pozlate na namještaju pretvorile su unutrašnjost zagrebačke crkve u, kako su slikovito pisale onodobne novine, maleni kovčežić pun bizantskih bisera.⁸⁴

Iako su dekorativno oslikanu unutrašnjost s pokojim figurativnim medaljonom ili scenom dobile do početka 1880-ih brojne pravoslavne crkve po Hrvatskoj, svojom reprezentativnošću oslik Preobraženske crkve daleko će ih nadmašiti pa ne čudi što će imati snažan utjecaj na izradu oslika u brojnim drugim crkvama.⁸⁵

Ništa od ovoga oslika danas više ne postoji. Pri obnovi crkve 1913. – 1914. dio fresaka je već bio oštećen pa ih je popravljao zagrebački slikar Bauer.⁸⁶ U međuratnom periodu odustalo se od obnova i donesena je odluka o izvedbi novog oslika. Nejasno je da li su nacrti za oslikavanje crkve koji su tada nastali realizirani, no prilično je sigurno kako je pri obnovi 1931. – 1932.⁸⁷ nestao stari oslik. Poslije Drugog svjetskog rata crkva je dugo bila bez ikakvih fresaka da bi se tek 1987. pristupilo najprije oslikavanju svetišta (slikar Dragoslav Jašović), a potom je 2005. – 2007. ostatak unutrašnjosti crkve oslikao ruski slikar Nikolaj Muhin.⁸⁸

TROŠKOVI PRVE BOLLÉOVE RESTAURACIJE CRKVE 1883. – 1884.

Prema projektima koje je Bollé predao crkvenoj općini krajem 1882. ukupni troškovi restauracije trebali su iznositi 21.875 forinti. Općina je u tom trenutku raspolagala s 13.387,89 f. pa je bilo potrebno pozajmiti preostalu svotu od 8.487,71. f.⁸⁹

Kako je vrijeme prolazilo troškovi su, međutim, sve više i više rasli. Sredinom marta 1883. procijenjeni su tako na 23.281 forintu,⁹⁰ a u jesen iste godine već na 25.149,10 for.⁹¹ Kako većih novih donacija za restauraciju, osim darova za vitraje, nije bilo, općina je tada odlučila aktivirati odluku o uzimanju zajma od Zemaljske vlade od 12.000 forinti.

Dobiveni zajam se vrlo brzo pokazao nedovoljnim budući da su troškovi radova do sredine 1884. narasli na oko 29.000 forinti. Kako je tadašnji blagajnik općine, Naum Mallin, predviđao da će ukupni troškovi na kraju dosegnuti 31.000 forinti dignut je još jedan zajam, ovaj puta kod Prve hrvatske štedionice, od 5.000 forinti, da se isplate svi majstori.⁹² Niti ovaj

⁸⁴ „durch den Reichthum und die Pracht ihrer ornamentalen und figuralischen Ausschmückung einem kleinen Schatzkästchen byzantinischer Stylperlen zu vergleichen und wird in ihrer Gesamtwirkung eine Zierde und eine Sehenswürdigkeit unserer Stadt bilden.“, *** *Restaurirung der griechisch-orientalischen Kirche*, Agramer Zeitung, 276., Zagreb, 1. 12. 1883., 2–3.

⁸⁵ Osobito je opet indikativan primjer mitrovačke parohijske crkve gdje se i danas na zidovima i djelom svodovima može vidjeti bar donekle kako je ranije izgledala unutrašnjost zagrebačke pravoslavne crkve.

⁸⁶ ASPCOZ, spisi za 1914., List s evidencijom isplata umjetnicima 1914. godine. O kojem se točno Baueru radi ne može se ustanoviti u izvorima – ne navodi mu se ime. Vjerovatno se radi o Josipu Baueru, koji je u to vrijeme često radio ikone za pravoslavne crkve. O. Maruševski, *Bauer, Josip*, Hrvatski biografski leksikon I, Zagreb 1983., 543–544.

⁸⁷ D. Vitković, *Srpska pravoslavna*, 83–84.

⁸⁸ D. Damjanović, *Srpska pravoslavna*, 44.

⁸⁹ ASPCOZ, br. X., Zapisnik skupštinarske sjednice držane dne 26. 12./ 7. 1. 1882., točka 2.

⁹⁰ ASPCOZ, br. III., Zapisnik odborne sjednice držane dne 9. 3./ 21. 3. 1883., točka 1.

⁹¹ ASPCOZ, br. XII., Zapisnik skupštinarske sjednice držane dne 16. 10./ 28. 10. 1883., točka 5.

⁹² ASPCOZ, spisi za 1884., Izvještaj Nauma Mallina o troškovima restauracije crkve, Zagreb, 18. 6. 1884., prilog br. X., Zapisnik odborne sjednice držane dne 20. 4./ 2. 5. 1884., točka 1.

novac nije bio dovoljan nego je krajem 1884. uzajmljeno kod iste novčarske institucije još 1.200 forinti⁹³ čime su se ukupni troškovi restauracije popeli na više od 32.000 forinti. Radi se o znatnoj svoti, trošenju u to vrijeme na gradnju čitavih crkvi srednje veličine.

ISO KRŠNJAVI, HERMAN BOLLÉ I NEOBIZANTSKI STIL U KONTEKSTU PROJEKATA ZA ZAGREBAČKU PRAVOSLAVNU CRKVVU NASTALIH 1897. – 1899.

Za Bolléovu afirmaciju unutar vrha srpske pravoslavne crkve u Hrvatskoj restauracija unutrašnjosti Preobraženske crkve bila je ključan korak. Zahvaljujući okolnosti što se u Zagrebu u julu 1883. godine, na proputovanju prema Ljubljani, gdje se išao pokloniti caru Franji Josipu I., našao tadašnji patrijarh German Anđelić,⁹⁴ koji je, nakon što je pregledao nacрте za restauraciju „arhitektu gosp. Bolléu izrazio svoje potpuno zadovoljstvo“,⁹⁵ sam se vrh Karlovačke mitropolije upoznao s kvalitetama rada ovoga arhitekta. Kako je pak pri posveti obnovljene crkve velik dio najuglednijega svećenstva zapadnoga dijela Mitropolije prisustvovao svečanosti – osim pakračkog episkopa Nikanora Grujića, unutar čije se crkvene pokrajine Zagreb nalazio – u posveti su sudjelovali i gornjokarlovački episkop Teofan Živković, arhimandrit Miron Nikolić, lepavinski iguman Tihon Džebić, bjelovarski prota Jovan Šteković i brojni drugi lokalni parosi,⁹⁶ Bollé je i među njima stekao dobar glas. Ne čudi stoga što će upravo njemu Miron Nikolić (nakon što je imenovan vladikom, Grujićevim nasljednikom) povjeriti restauraciju svoje katedrale u Pakracu, a prota Šteković, nešto kasnije, parohijske crkve svetoga Duha u Bjelovaru. Nadalje, već krajem 1880-ih i početkom 1890-ih niz seoskih i gradskih parohija angažira Bolléa da im preuredi crkve, poput jasenovačke ili sremskomitrovačke. Obnova parohijske crkve u Sremskoj Mitrovici osobito je znakovita budući da je tamošnja crkvena općina izabrala upravo zagrebačku crkvu kao neposredni uzor za novo stilsko rješenje unutrašnjosti.⁹⁷

Nakon završene restauracije Preobraženske crkve 1883. – 1884. Bollé je nastavio održavati veze sa zagrebačkom crkvenom općinom i njezinim članovima. Uglednim porodicama, Jurković, Borojević, Radivojević, vrlo aktivnim unutar pravoslavne zajednice, te Danilu Stankoviću, dugogodišnjem predstojniku Odjela za unutrašnje poslove hrvatske Zemaljske vlade projektirat će i podići tako spomenike na groblju Mirogoj,⁹⁸ gdje podiže 1891. i pravoslavnu kapelu, građenu izvorno kao mauzolej porodice Kukulj. Ne čudi stoga što se ponovno upravo njemu crkvena općina obratila kada je 1897. odlučila podići potpuno novu i daleko veću (nikada realiziranu) parohijsku crkvu.

⁹³ ASPCOZ, br. XV., Zapisnik odborne sjednice držane dne 21. 10./ 2. 11. 1884., točka 1.

⁹⁴ *** *Srbski metropolit patrijarha*, Narodne novine, 155., Zagreb, 9. 7. 1883., 2.

⁹⁵ *** *Srbski metropolit patrijarh*, Narodne novine, 156., Zagreb, 10. 7. 1883., 2.

⁹⁶ *** *Posvećenje pravoslavne crkve u Zagrebu*, Narodne novine, 225., Zagreb, 29. 9. 1884., 3.; *** *Feierliche Einweihung der griech. – orient. Kirche*, Agramer Zeitung, 225., Zagreb, 29. 9. 1884., 3.; D. R. [Dušan Rogić], *Posvećenje srpske crkve u Zagrebu*, Srpski zabavnik, 27., Zagreb, 25. 9. 1884., 215–216.

⁹⁷ Više o tome u: D. Damjanović, *Historicistička obnova parohijske crkve svetog Stefana u Srijemskoj Mitrovici 1891. godine*, Osječki zbornik, 30., Osijek 2012., 149–158.

⁹⁸ Vjerovatno je radio i za brojne druge porodice, no za spomenike spomenutih sačuvani su projekti. Više o ovome u: D. Damjanović, *Nadgrobni spomenici Hermana Bolléa i Obrtne škole na Mirogoju u Zagrebu*, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, 53., Zagreb 2010., 89–104.

Bolléovi projekti nastali vezano uz ovu inicijativu mogu se razumjeti ponajprije preko već više puta citiranog teksta Ise Kršnjavoga s početka 1883. U prvoj rečenici toga članka Kršnjavi je, naime, definirao temeljni problem Preobraženske crkve: „Šteta da je zagrebačka pravoslavna crkva građena kakova jest.“⁹⁹ Romantičarska građevina longitudinalnog tlocrta nije ga zadovoljavala ni prostornim rješenjem ni arhitektonskom raščlambom pročelja. Smatrao ju je „ružnom“, smjesom „nerazumljenih romanskih i modernih oblika“.¹⁰⁰

Argumenti Kršnjavoga posve se oslanjaju na stavove visokog historicizma prema ranom historicizmu, odnosno romantizmu. Iz perspektive težnje za čistoćom i jedinstvenošću stila lako je razumjeti neprijateljstvo prema stilskim mješavinama karakterističnim za romantizam. Osim što su Kršnjavijeve riječi bile upućene publici, odnosno tadašnjim i budućim „investitorima“ u gradnje u neobizantskom stilu ne treba zaboraviti da su paralelno bile upućene i Bolléu i ne treba sumnjati da je upravo on svojim savjetima uvelike utjecao na razvoj specifične varijante neobizanta kod ovoga arhitekta.

Fasciniran bizantskim stilom Kršnjavi je izrazito želio da se i u Zagrebu podigne građevina koja će u svim elementima odgovarati njegovim „pravilima.“ Najvažnijom karakteristikom bizantske arhitekture smatrao je dakako centralni tlocrt. „Odkad je Justinian zlatom i dragim kamenjem posutu crkvu Božje mudrosti sazidao, ostao je oblik crkve na kupolu poglavito obljubljen na iztoku... Kupola i centralna razredba ostaje dakle poglavito karakteristično obilježje crkvenih gradnjah byzantinskoga stila.“

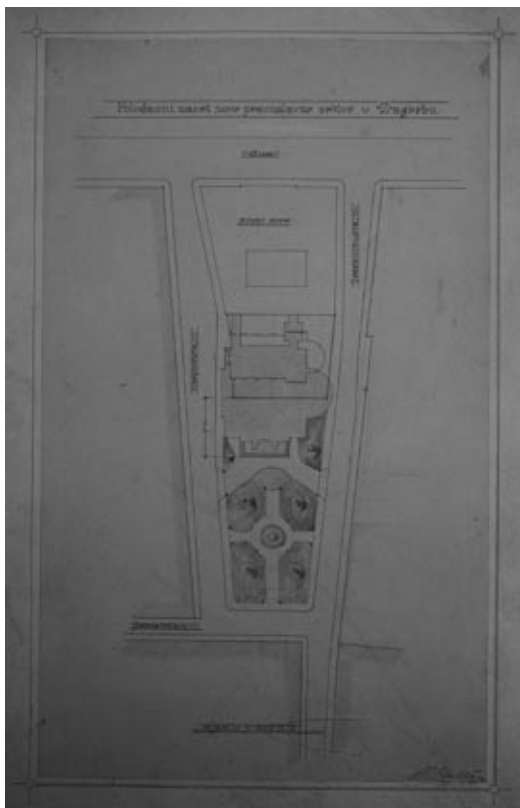
Kao izvoriste motiva za građevine u bizantskom stilu preporučio je stoga na prvom mjestu djela koje govore o ključnim spomenicima Justinijanova doba: knjige Charlesa Texiera i R. P. Pullana *Byzantine Architecture illustrated by examples of edifices erected in the East during the earliest ages of Christianity* (London, 1843. – 1864.) (s kojom je raspolagala i Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu) zatim *Les Édifices circulaires et les dômes, classés par ordre chronologique et considérés sous le rapport de leur disposition, de leur construction et de leur décoration* (Paris, 1855.) Charles-Édouarda Isabellea te *Alt-Christliche Baudenkmale Constantinopels vom V. bis XII. Jahrhundert* (Berlin, 1853.) Wilhelma Salzenberga. Znanje o stilu po njemu treba crpiti upravo iz ovakvih kvalitetnih monografija, a ne se oslanjati na reprodukcije suvremenih zgrada: „naši graditelji vole trošiti novce na koje kakve fotografske reprodukcije modernih berlinskih i francuzkih sgradah, koje onda jednostavno kopiraju, mjesto da iz takvih temeljitih djelah, koje nam priobćuju stare spomenike, pravo vrelo znanja za graditelja, crpe solidno znanje onoga stila, u kom grade.“¹⁰¹

Budući da se postojeća zagrebačka Preobraženska crkva nikako nije mogla prilagoditi osnovnim karakteristikama bizantskog stila Kršnjavi je otvoreno predlagao da se sruši i sagradi nova. „Da imam toliko blaga koliko mi neprijatelji zla žele – ja neželim nijednom neprijatelju zlo, jer znam, da se ta želja ipak izpunila nebi – ja bih dao na svoj trošak pravoslavnu našu crkvu srušiti i mjesto nje novu graditi. Kad po zraku kule gradim, pa mislim, što bih radio,

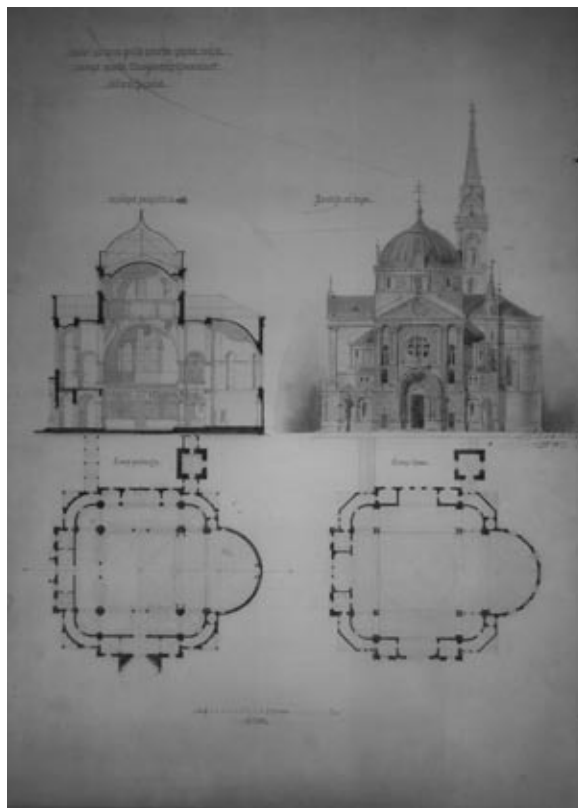
⁹⁹ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2.

¹⁰⁰ Isto.

¹⁰¹ Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2.; O nazorima Kršnjavoga o bizantskoj arhitekturi više i u: I. Kršnjavi, *Oblici graditeljstva u starom veku i glavna načela građevne ljepote*, Zagreb 1883., 132–151. Na strani 149. ističe: „Razvoj i usavršavanje gradnje kupola glavna je zasluga bizantinskog graditeljstva, ona je na temelju starijih pokusa otu težku i velevažnu zadaću riješila.“



Sl. 8. Herman Bollé, Projekt za uređenje Preradovićevog trga i položajni nacrt nove pravoslavne crkve u Zagrebu u odnosu na postojeću građevinu, 1898.; ASPCOZ



Sl. 9. Herman Bollé, Projekt za gradnju nove pravoslavne crkve u Zagrebu, 1897.; ASPCOZ

da imam milijarde, to mi je jedna od prvih željah.¹⁰² Početkom 1880-ih za ove riječi nije bilo sluha, no situacija se već krajem stoljeća počela mijenjati.

Kršnjavijeve riječi jako su utjecale na Bolléa, no zasigurno ne bi bile dovoljni poticaj za stvaranje inicijative o gradnji nove pravoslavne crkve da se njezin položaj u slici grada krajem 19. stoljeća nije bitno promijenio. Do tada je crkva, naime, bila građevina u nizu, postavljena između zgrada i dviju uličica koje su vodile prema jugu od Illice. Ove su ulice (danas Preobraženska i Margaretska) bile u konstantno lošem stanju, pa se inicijativa za njihovo uređenje javlja kao jedan od glavnih lajtmotiva u člancima vezanim za unutrašnje uređenje crkve 1880-ih.¹⁰³

¹⁰² Dr. K. [I. Kršnjavi], *Pravoslavna crkva u Zagrebu*, 2.

¹⁰³ Gotovo isti tekst o potrebi uređenja ulica i trga oko crkve ponavlja se tako u sljedećim člancima: *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, *Agramer Zeitung*, 276., Zagreb, 1. 12. 1883., 2–3.; *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, *Agramer Zeitung*, 34., Zagreb, 11. 2. 1884., 2.; *** *Restaurierung der griechisch-orientalischen Kirche*, *Agramer Zeitung*, 103., Zagreb, 3. 5. 1884., 3.

Nesumnjivo zbog potrebe uređenja prostora oko crkve drugom regulatornom osnovom Zagreba nastalom u 19. stoljeću, iz 1887., predviđeno je uklanjanje dijela zgrada u spomenutim ulicama i stvaranje trga južno od crkve.¹⁰⁴ Rezultat je bio nastanak današnjeg Preradovićevog trga, između 1895. i 1897., proširivanjem starijega, mnogo manjega trga rušenjem niza kuća te time skraćivanjem Margaretske i Preobraženske ulice.¹⁰⁵

Bolléovi projekti za gradnju nove Preobraženske crkve, nastali 1897. – 1899., motivirani su upravo ovim urbanističkim zahvatima.¹⁰⁶ Južno bočno pročelje crkve, do tada gotovo u potpunosti skriveno krovovima susjednih kuća sada je postalo sjeverna granica prostranog trga u središtu grada, trga na uglu kojega će nići upravo u tim godinama masivni blok zgrade Prve hrvatske štedionice. Svojom i veličinom i jednostavnom dekoracijom crkva više nije odgovarala prostoru u kojemu se nalazila. Ne čudi stoga nastanak ideje o rušenju stare crkve i podizanju potpuno nove, daleko veće građevine.

Bollé izrađuje dvije serije projekata koji predstavljaju nesumnjivo najreprezentativnije manifestacije njegovoga neobizantskog stila, uz projekt za restauraciju saborne crkve u Novome Sadu. Ranije citirane Kršnjavijeve prijedloge Bollé je pažljivo (po)slušao pa je mjesto postojeće longitudinalne crkve projektirao centralnu građevinu, tlocrta poput kvadrata zaobljenih uglova. Trobrodno rješenje unutrašnjosti, s naglašenim središnjim prostorom iznad kojega se uzdiže kupola izdaleka sjeća na spajanje bazilikalnog tipa crkve s centralnim, karakterističnim za Justinijanovo doba, što je Kršnjavi smatrao jednim od najvećih postignuća bizantskog graditeljstva.¹⁰⁷

Arhitektonsko se rješenje, međutim, samo prostornim ustrojem i veličinom kupole donekle referira na bizantsko graditeljstvo. Sasvim je drukčija situacija s jezikom oblika koje Bollé aplicira na pročelje projektirane zagrebačke pravoslavne crkve te većine svojih građevina u neobizantskom stilu.

Za Bolléov neobizant, naime, iz današnje perspektive može se bez ikakve sumnje reći isto ono što je Kršnjavi govorio o neobizantizmu Franje Kleina (arhitekt Preobraženske



Sl. 10. Herman Bollé, Projekt za glavno pročelje nove pravoslavne crkve u Zagrebu, druga varijanta, oko 1897. – 1899.; ASPCOZ

¹⁰⁴ S. Knežević, *Pravoslavna crkva i njezin trg*, 222.

¹⁰⁵ Isto, 223.

¹⁰⁶ Isto, 226–228.

¹⁰⁷ „Već u crkvah bizantskoga stila sjedinjena je šema praksićanske basilike sa centralnim načinom gradnje, dugoljasti četverokutni tloris sa kupolom.“ I. Kršnjavi, *Oblici graditeljstva u starom veku i glavna načela gradjevnje ljepote*, 132.

crkve 1865. – 1866.) – da je „smjesa... nerazumljenih oblika“. U Bolléovoj smjesi neoromanička primjesa nije doduše tako jaka kao kod Kleina, no zato su, osim bizantskih, vrlo prisutni elementi ranokršćanske te (rano)renesansne arhitekture. Kršnjavi, međutim, nije prepoznavao Bolléov neobizant kao stilsku mješavinu (vjerovatno jer je bio sukreator te mješavine) i smatrao je da je upravo on (Bollé) „bolje nego itko [u Hrvatskoj] proučio bizantski stil“.¹⁰⁸

Formalno Bollé je i na ovim projektima poštivao obaveznu orijentaciju crkve istok – zapad. Ulaz iz današnje Preobraženske ulice u nju bi i dalje bio moguć, no očito je kako je pročelje prema trgu, južno, tretirano kao glavno, kako bi se građevina što više isticala na prostoru na kojemu se nalazila.

Masivni portali i trjemovi u prizemlju, visoki toranj smješten uz svetište sa sjeverne strane crkve, tornjić za stepenište s južne strane pročelja, variranje visine pojedinih volumena i bogato raščlanjena kupola na vrhu činili bi izrazito slikovitu cjelinu kakvu je Bollé rijetko projektirao, a kamoli realizirao, u svojem opusu. Da je realizirana kupola crkve predstavljala bi jedan od najvažnijih elemenata vizure historicističkog Zagreba.

Postojanje dviju varijanti projekta, jedne iz 1897. i druge nedatirane¹⁰⁹ te vijesti iz novina iz 1899.¹¹⁰ godine jasno govore kako se o realizaciji gradnje nove crkve razmišljalo dugo i ozbiljno. Bolléove varijante ne razlikuju se značajno. Jedna je predviđala nešto bogatije oblikovno rješenje – pravu rozetu, umjesto ostakljenog okulusa, u središnjem dijelu južnog pročelja iznad portala, zatim bogato ornamentirane površine pilastara, zabata i okvira rozete te višu kupolu sa znatno bogatije riješenim tamburom, raščlanjenim slijepim lukovima iznad kojih bi bili postavljeni ukrasi u obliku ostakljenih kokošnika.¹¹¹

Arhitektonski jezik i bogatstvo plitke dekoracije na isturenom dijelu južnog pročelja na spomenutom drugom, nedatiranome projektu, sjeća ponajprije na ranorenesanse fasade sjevera Italije (Bergama, Milana, i slično), što ne treba čuditi jer tim je prostorima Bollé proputovao 1870-ih i sigurno ih je bolje poznao od samoga bizantskog graditeljstva. Još se jedan uzor mora napomenuti – berlinska sakralna arhitektura druge polovine 19. stoljeća, kao na primjer Thomaskirche arhitekta Friedricha Adlera (1865. – 1869.) ili Zionskirche Augusta Ortha (1866. – 1873.).¹¹² Specifičan spoj ranorenesansnih, romaničkih i bizantskih oblika čest je u berlinskoj arhitekturi toga vremena, a s njim se Bollé nesumnjivo upoznao preko onodobnih arhitektonskih časopisa.

Iako se Zagreb u tom vremenu pretvorio u svojevrсни glavni grad Srba u Austro-ugarskoj Monarhiji preuzimanjem uloge financijskog i općenito privrednog središta koju je do toga vremena imao Novi Sad, projekti Preobraženske crkve iz 1897. – 1899. ipak su se na kraju pokazali preambicioznima. I za tako bogatu pravoslavnu zajednicu bio je preskup, a osim toga njime bi se poništilo gotovo sve što je bilo stvoreno tek desetljeće i pol ranije.

Naposlijetku je 1899. postavljena samo nova kapa/kupola tornja, znatno viša i znatno reprezentativnija negoli je bila ranija. Prema novinskim člancima Zemaljska je vlada, a ne op-

¹⁰⁸ I. Kršnjavi, *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*, Hrvatsko kolo, 1., Zagreb 1905., 273.

¹⁰⁹ Oba se čuvaju u ASPCOZ.

*** *Nova srbsko-pravoslavna crkva u Zagrebu*, Obzor, 246., Zagreb, 25. 10. 1899., 3.

¹¹¹ Prema projektu koja je predviđao nižu kupolu profil kupole na vrhu, lagano zaobljen, „lukovičast“ podsjeća na vrh kupole kakva će biti realizirana na velikoj katoličkoj kapeli Krista Kralja na ulazu u Mirogoj.

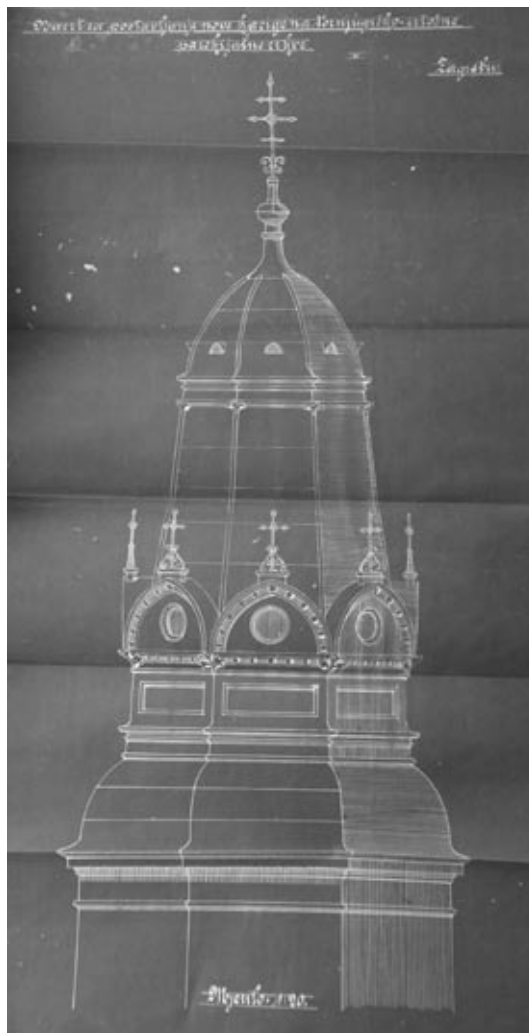
¹¹² Više o tome u: D. Damjanović, *Herman Bollé, Josip Bauer i kapela svetih Petra i Pavla na Mirogoju*, Peristil, zbornik radova za povijest umjetnosti, 52., Zagreb 2009., 151–164.

čina inicirala njezinu izgradnju kako bi crkva parirala „ne baš najukusnijim kupolama“ obližnje zgrade Prve hrvatske štedionice, a i stoga da se zvoniku crkve „dade ukusniji i arhitektonski pravilniji oblik“.¹¹³

Vladina inicijativa ne treba čuditi. U nepunih 15 godina od završetka prve restauracije Preobraženske crkve u Zagrebu položaj srpske zajednice i u tome gradu i u Hrvatskoj bitno se promijenio. Pristajanje većine srpskih političara u saboru uz bana Khuena-Héderváryja produbio je jaz prema hrvatskim političkim strankama,¹¹⁴ no paralelno je omogućio kanalizaciju znatnih javnih sredstava u izgradnju i opremanje srpskih crkava po Hrvatskoj. Kada je već katedrala u Pakracu popravljena 1890-ih velikim donacijama vlade, a u to je vrijeme upravo trajala restauracija katedrale u Plaškom i jedina je pravoslavna crkva glavnog grada Hrvatske trebala dobiti lice koliko toliko dostojno svoje uloge.

Pripreme za izvođenje nove kupole započele su u maju 1899.¹¹⁵ Nakon što je zagrebačko Gradsko poglavarstvo odobrilo sredinom juna njezinu gradnju,¹¹⁶ radovi su brzo napredovali pa je već 1./13. 8. 1899. spomen spis svečano postavljen u novu jabuku ispod krsta.¹¹⁷ Izveli su je zagrebački obrtnici – tesar Johann Arnholdt i limar Aleksandar Maruzzi.¹¹⁸

Bollé je projektirao kapu kao osmerostranu prizmu, zaobljenu pri vrhu, a pri dnu raščlanjenu takozvanim kokošnikima, lukovima – nišama karakterističnim za rusku crkvenu arhitekturu, kakve je redovito postavljao na kape



Sl. 11. Herman Bollé, Projekt za kapu zvonika pravoslavne crkve u Zagrebu, 1899.; ASPCOZ

¹¹³ *** *Povišenje zvonika*, Narodne novine, 119., Zagreb, 26. 5. 1899., 3.

¹¹⁴ O političkim prilikama u tadašnjoj Hrvatskoj i ulozi Srba u Khuenovom razdoblju više u: V. Krestić, *Politički, privredni i kulturni život Srba u Hrvatskoj i Slavoniji*, Istorija srpskog naroda VI-1., Od Berlinskog kongresa do ujedinjenja 1878–1918., Beograd 1983., 375–431.; V. Krestić, *Istorija Srba u Hrvatskoj i Slavoniji*, Beograd 1995.; M. Artuković, *Srbi u Hrvatskoj (Khuenovo doba)*, 2001.; N. Rumenjak, *Politička i društvena elita Srba u Hrvatskoj potkraj 19. stoljeća: uspon i pad Srpskoga kluba*, Zagreb 2005.

¹¹⁵ *** *Povišenje zvonika*, Narodne novine, 119., Zagreb, 26. 5. 1899., 3.

¹¹⁶ ASPCOZ, rasuti spisi. Prema natpisu na projektu Gradsko poglavarstvo Zagreba odobrilo ga je 17. 6. 1899., br. 19665/I.

¹¹⁷ Tada je datirana već citirani spomen spis.

¹¹⁸ ASPCOZ, rasuti spisi, Spomen u crkvenoj jabuci na 1865. i 1899. godine, Zagreb, 1./13. 8. 1899.; Srb., *Malo istorije o srpskoj pravoslavnoj crkvi u Zagrebu*, Srpski Sion, 34., Sremski Karlovci, 22. 8. 1899., 548–550.

zvonika svojih pravoslavnih crkvi. U slučaju Zagreba moguće je da se referirao i na želje članova crkvene općine jer, kako će nastavak teksta pokazati, kada je planirana gradnja posve novog zvonika 1913. godine Zagrepčani su zatražili da ga Bollé projektira upravo u „vizantijskom, odnosno ruskom stilu“.¹¹⁹

Osim kupole u toranj su postavljena i dva nova zvona posvećena Preobraženju Hristovom i svetom Savi, koja su nabavljena znatnom pripomoći iz sredstava Zemaljske vlade od čak 4.000 forinti.¹²⁰

U odnosu na planove realizacija je bila više nego skromna, no crkvu je ipak pretvorila u vizualno daleko dominantniju građevinu, negoli je prije bila, na Preradovićevom trgu. Na temeljitu restauraciju ove građevine trebat će pričekati još desetljeće i pol.

TREĆA BOLLÉOVA OBNOVA PREOBRAŽENSKJE CRKVE 1913. – 1914. GODINE

Skromna romantičarska pročelja zagrebačka pravoslavna crkva zadržat će sve do 1913. – 1914. godine kada je Srpska pravoslavna crkveno-školska općina pokrenula njihovo preoblikovanje. Ideja o rušenju postojeće crkve i podizanju nove više se nije javljala što nesumnjivo upućuje na jaku opoziciju ovoj inicijativi unutar općinskih tijela. S druge strane pokretanje obnove jasno govori kako se Kleinovo rješenje više nije smatralo dovoljno reprezentativnim,¹²¹ a nesumnjivo i nedovoljno označujućim. Oblikovni jezik pročelja nije u dovoljnoj mjeri govorio u ulogu građevine kao pravoslavne crkve, odnosno, kako je to Bollé formulirao u objašnjenju svojih projekata za restauraciju ove crkve 1913. godine, „fasada [joj] ne odgovara nijednom crkvenom stilu.“¹²² Upravo je težnja prema jasnom isticanju pravoslavnosti bila glavni pokretač svih Bolléovih neobizantskih restauracija, u Pakracu, Grgetegu, Rumi i drugdje. Osim toga, kako su se pojavile pukotine na zidovima crkve restauraciji se moralo pristupiti i zbog statičkih razloga.

Obnova je pokrenuta na samom početku 1913., a inicirao ju je član Odbora Srpske pravoslavne crkveno – školske općine Nikola Gavella. Budući da je Zemaljska vlada obećala potporu od oko 20.000 kruna sredstava za radove bilo je dovoljno. Gavella je odmah predložio i „da se pozove Bollé ili koji drugi arhitekt, da sastavi nacrt ili troškovnik, ili da se obrati na društvo inženjera i arhitekata.“¹²³

Bollé je očito i dalje ostao prvi izbor crkvene općine iako se u tom trenutku u Zagrebu već pojavila oštra opozicija njegovoj arhitekturi i osobito restauratorskim zahvatima. Već početkom aprila 1913. Bollé je općini podastao dva prijedloga pregradnje crkve. Prvi je uključivao uklanjanje tornja s glavnog pročelja i njegovu izgradnju južno od crkve, s kojom bi bio povezan nekom vrstom hodnika u prizemlju i na prvom katu. Prema drugoj verziji toranj bi se zadržao na glavnom pročelju, no znatno bi se bogatije raščlanio u odnosu na postojeću

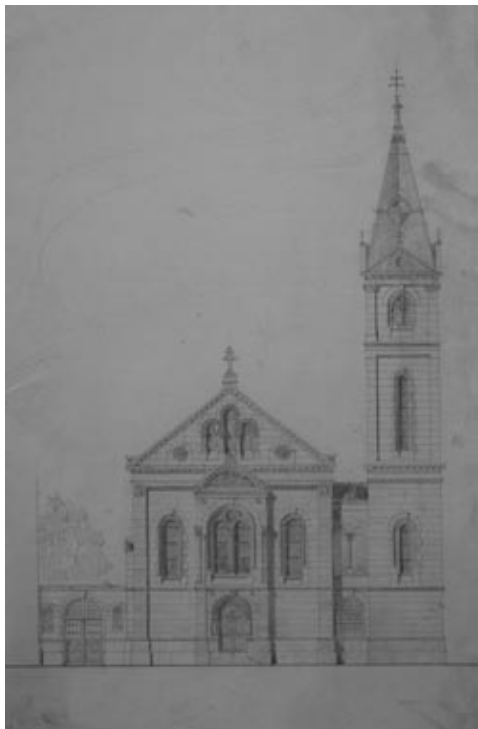
¹¹⁹ Isto.

¹²⁰ ASPCOZ, rasuti spisi, Spomen u crkvenoj jabuci na 1865. i 1899. godine, Zagreb, 1./13. 8. 1899.; *** *Osvetanje zvona*, Srpski Sion, 40., Sremski Karlovci, 3. 10. 1899., 649.

¹²¹ S. Knežević, *Pravoslavna crkva i njezin trg*, 230.

¹²² ASPCOZ, zapisnik VII. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 4./17. 5. 1913., točka br. 39.

¹²³ ASPCOZ, zapisnik II. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 19. 1./ 1. 2. 1913., točka br. 9.



Sl. 12. Prijedlog za uređenje Preradovićevog trga u Zagrebu iz oko 1910. godine. Na desnoj je strani zgrada Prve hrvatske štedionice Josipa Vancaša, a u dnu pravoslavna crkva nakon postavljanja nove kape, no prije obnove pročelja izvedene 1913. – 1914.; Muzej grada Zagreba, MGZ 3055

Sl. 13. Herman Bollé, Projekt za restauraciju zagrebačke pravoslavne crkve s premještanjem zvonika na južnu stranu, 1913.; NAZ, zbirka građevnih nacrti, sign. VIII.

situaciju. Obje varijante projekta predviđale su i pregradnju svih pročelja i njihovo bogatije dekoriranje.¹²⁴

Iako je realizacija prvog prijedloga, s premještanjem zvonika, stajala nešto više – 34.000 kruna, 6.000 više od drugoga prijedloga, općina je ipak prihvatila skuplji jer je očito smatrala kako će time dobiti reprezentativniju građevinu.¹²⁵

Početkom maja 1913. Bollé je potom općini predložio projekt prema kojemu bi nadograđeni toranj bio izveden „u gotskom stilu“. Taj se projekt, nažalost, nije mogao pronaći u Bolléovoj ostavštini, pa se ne može ustvrditi da li je doista neogotičko rješenje Bollé htio primijeniti pri nadogradnji jedne pravoslavne crkve, što bi bilo posve neuobičajeno za njegov opus budući da je pri radu za ovu vjersku zajednicu do tada koristio isključivo svoju varijantu neobizantskog stila. Dakako općina nije htjela prihvatiti Bolléovo stilsko rješenje i zatražila je od arhitekta „da načini novi nacrt za toranj u vizantijskom, odnosno ruskom stilu“.¹²⁶

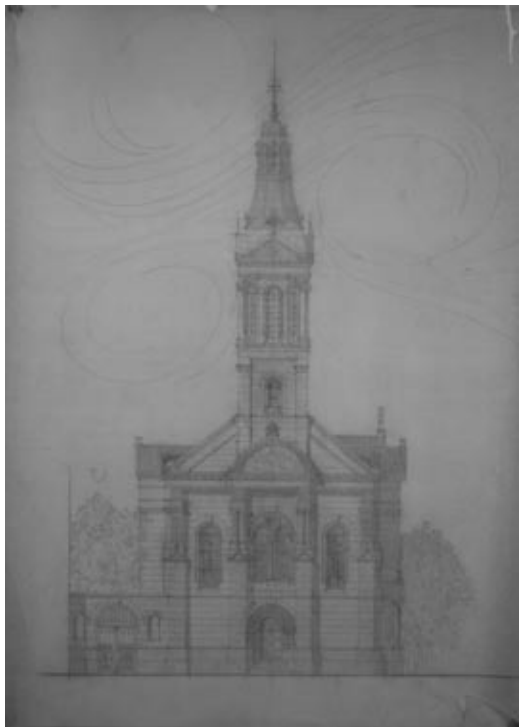
Serija nacrti s tornjem postavljenim s južne strane crkve koju je Bollé izradio djelom je sačuvana¹²⁷ i pokazuje nam kako se planiralo podići toranj gotovo iste visine i širine, kakav

¹²⁴ ASPCOZ, zapisnik III. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 30. 3./ 12. 4. 1913., točka br. 23.

¹²⁵ ASPCOZ, zapisnik VII. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 4./ 17. 5. 1913., točka br. 39.

¹²⁶ Isto.

¹²⁷ Djelom u Arhivu Srpske pravoslavne crkvene općine u Zagrebu, djelom u Bolléovoj ostavštini u Nadbiskupskom arhivu u Zagrebu (pogledati legende ilustracija).



Sl. 14. Herman Bollé, Izvedeni projekt za obnovu glavnog pročelja zagrebačke pravoslavne crkve, 1913.; ASPCOZ



Sl. 15. Herman Bollé, Izvedeni projekt za obnovu bočnog pročelja zagrebačke pravoslavne crkve, 1913.; ASPCOZ

je stajao i na glavnom pročelju. Zidani dio tornja bio bi podijeljen u tri etaže, i otvoren uskim monoforama u prizemlju te na prvom katu, a s pomalo zdepastom biforom pri vrhu. Kapa zvonika bila bi daleko jednostavnije riješena u odnosu na postojeću Bolléovu kapu iz 1899. godine. Zbog uklanjanja postojećega tornja glavno bi pročelje crkve bilo zaključeno trokutnim zabatom unutar kojega Bollé stavlja slijepu triforu s mozaicima. Polukružni zabat postavljen iznad središnje bife glavnog pročelja, u odnosu na današnju, realiziranu situaciju, bio bi znatno niže postavljen. Nova dekoracija apside, pa vjerovatno i bočnih pročelja, bila je posve ista na oba projekta – i s tornjem smještenim uz crkvu i s onim smještenim iznad glavnog pročelja.

Iako je projekt s premještanjem zvonika bio prihvaćen do njegove realizacije neće doći zbog u izvorima nedefiniranih zapreka.¹²⁸ Kako se za ovaj tip restauracije crkve trebala dobiti ne samo građevinska dozvola od Gradskog poglavarstva, nego je grad trebao ustupiti crkvenoj općini jedan dio trga, dakle javne površine, za pretpostaviti je da je nemogućnost (ili nevoljkost) ustupanja zemljišta bila i glavni razlog odustajanja od ovoga projekta. Bollé je stoga do sredine 1913. napravio nove nacрте i troškovnik s rješenjem koje je previdalo ostavljanje po-

¹²⁸ ASPCOZ, zapisnik IX. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 8./21. 6. 1913., točka 41.

stojećega zvonika iznad glavnog pročelja koji će se samo bogatije dekorirati. Nacrte je crkvena općina odmah i prihvatila s tim da je odbila izvođenje spojnog zida između crkve i dvora.¹²⁹

Kako bi se uštedjelo na vremenu nije se išlo na raspisivanje javnog natječaja za izvedbu radova (jeftimbe), nego su na osnovi Bolléove preporuke pozvana dva ugledna zagrebačka građevinska poduzeća *Braća Carnelutti* i *Greiner i Waronig* da podnesu svoje ponude. Budući da su Carneluttijevi ponudili popust od 11% na svotu koju je procijenio Bollé da je potrebna za izvođenje radova njima su prepušteni radovi na restauraciji.¹³⁰

Nakon što je ugovor s Carneluttijima u augustu 1913. sklopljen¹³¹ radovi su napredovali nevjerovatnom brzinom. Do 20. 4. 1914., usprkos zimi, svi su zidarski poslovi bili gotovi i ostalo je, za jun iste godine, samo još postavljanje mozaika.¹³²

Osim transformacije arhitekture crkve pri restauraciji 1913. – 1914. na pročelja je, naime, postavljeno nekoliko vrlo reprezentativnih mozaika izvedenih od stakla (*Glasmosaik*). Njihovo je naručivanje postalo moguće zahvaljujući daru od 7.000 kruna Lazara Lađevića, člana zagrebačke crkvene općine.¹³³ Za nabavu mozaika, nesumnjivo po preporuci Bolléa, crkvena se općina ponovno obratila na poduzeće s kojim je imala dobro iskustvo, *Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt, Neuhauser Dr. Jele et Comp.* iz Innsbrucka koje se krajem 19. stoljeća, uz izradu vitraja, počelo sve više baviti i izradom mozaika i od kojega su već naručeni mozaici za, na primjer, pakračku sabornu crkvu.¹³⁴ Najveći i najskuplji mozaici postavljeni su na glavnom pročelju – Sveti knez Lazar i sveti kralj Stefan Dečanski u nišama sa strane središnje bifore te Preobraženje Hristovo u vrhu glavnog pročelja. Na zabate tornja te na zabate bočnog pročelja crkve postavljeni su prikazi serafina, a iznad bočnog ulaza s južne strane crkve lik svetog Save.¹³⁵

Protivljenja predstavljanju narodnih svetaca sada više nije bilo, kao sredinom 1880-ih kada je crkvena općina slične motive željela na svojim vitrajima. Odabir upravo spomenutih likova nije, međutim, do kraja jasan. Jasno je da je sveti Sava odabran kao utemeljitelj nezavisne srpske crkve i škole, te da je scena Preobraženja Hristova postavljena u vrh glavnog pročelja jer je riječ o titularu crkve, a vjerovatno se sveti knez Lazar pojavljuje u niši glavnog pročelja jer je njegovo ime nosio član općine koji je platio za mozaike – Lazar Lađević. Zašto je nasuprot Lazaru prikazan sveti kralj Stefan Dečanski izvori, međutim, ne preciziraju, no moguće je da se radilo o krsnoj slavi porodice Lađević.

Pri vrhu svakoga stupa kako na bočnim pročeljima tako i na tornju postavljena su 22 pravokutna dekorativna polja izvedena u mozaiku. U njihovom se oblikovnom rješenju snažno očituju elementi secesije. Da li su, međutim, oni projektirani od Bolléa ili od nekog arhitekta/

¹²⁹ Isto.

¹³⁰ HDA (Hrvatski državni arhiv), Fond br. 80., BiNZV (Bogoštovlje i nastava Zemaljske vlade, Kutija br. 610., sv. IV-632/1914., SPCOZ BINZV-u, Zagreb, 9./ 22. 6. 1913.

¹³¹ ASPCOZ, zapisnik XI. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 9./ 22. 8. 1913., točka 46.

¹³² ASPCOZ, dok. br. 109–1914., Braća Carnelutti, Regie radnje kod adaptacije „Srpske crkve“, vidi dnevnik II., Započeto sa radnjom 16. 3. 1914., Zagreb, 1. 7. 1914.

¹³³ ASPCOZ, dok. br. 131 – 1914., našljednici Gustava Sohera SPCOZ-u, Zagreb, 11. 12. 1914.; D. Vitković, *Srpska pravoslavna*, 75–76.

¹³⁴ D. Damjanović, *Herman Bollé i restauracija saborne crkve u Pakracu*, konzervatorska studija, Osijek–Pakrac 2010.

¹³⁵ Izvori ne govore koji je umjetnik iz insbruške tvrtke bio zaposlen na izradi vitraja za Zagreb.



Sl. 16. Detalj mozaika na bočnom pročelju zagrebačke Preobraženske crkve; fot. D. Damjanović, 3. 3. 2010.

crtača, zaposlenoga u insbruškoj tvrtki, izvori ne preciziraju. Za pretpostaviti je ipak kako se radi o Bolléovim djelima jer ovaj je arhitekt znao poseći za secesijskim arhitektonskim jezikom u to vrijeme.

Sudeći po Bolléovom projektu za začelje crkve mozaici ili neka vrsta oslika bili su predviđeni i za pravokutna polja između parova stupova na vrhu apside, no nesumnjivo se zbog nedostatka novca nije nikada pristupilo njihovoj realizaciji.

Restauracijom 1913. – 1914. zagrebačka Preobraženska crkva dobila je neusporedivo reprezentativnije pročelje. Iznad svake kontrafore bočnih pročelja i apside, na uglovima osmerokutnoga kata zvonika te sa strane središnjeg prozora na glavnom pročelju, postavljeni su masivni stupovi (odnosno parovi stupova) od umjetnog kamena. Na vrh pročelja dodan je posve novi vijenac, a trokutasti zabati postavljeni su iznad narteksa, pijevnica i na sve četiri strane vrha zidanog dijela zvonika. Crkva je dobila, nadalje, i novi portal na južnoj strani, dok je stari na glavnom pročelju potpuno pregrađen.¹³⁶ Bolléov neobizantski hibrid „smjesa“ motiva iz raznih historijskih stilova pa i secesije i ovdje se može jasno uočiti.

Osim nove arhitektonske dekoracije i mozaika pojedini su manji zahvati izvedeni gotovo na svim dijelovima crkve. Uz ulaz su postavljene dvije reprezentativne električne lampe, koje je projektirao Bollé krajem 1913.,¹³⁷ a izveo ih je majstor iz Obrtne škole Gjuro (Đuro) Burić.¹³⁸ I ostali majstori koji su bili angažirani na restauraciji pripadaju skupini obrtnika s kojima je Bollé konstantno surađivao. Limarske poslove izveo je tako Aleksandar Maruzzi,¹³⁹ nabava kamena povjerena je Ignjatu Franzu,¹⁴⁰ a freske u unutrašnjosti popravljao je slikar Bauer.¹⁴¹

Predviđeni troškovi restauracije prema izvedbenim projektima koje je Bollé predao općini krajem juna 1913. iznosili su 27.000 kruna.¹⁴² Zemaljska vlada dodijelila je za restauraciju, na

¹³⁶ Sudeći po Carneluttijevom troškovniku. ASPCOZ, dok. br. 109–1914., Braća Carnelutti, Obračun rekonstrukcije sprske pravoslavne crkve u Zagrebu, Zagreb, siječanj 1914.

¹³⁷ ASPCOZ, zapisnik XIII. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 18./ 29. 11. 1913., točka br. 64.

¹³⁸ ASPCOZ; List s evidencijom isplata, s. d. Vjerovatno iz 1914. godine.

¹³⁹ ASPCOZ, dok. br. 152–1914., računi popravka crkve. Račun Aleksandra Maruzzija za limarske radnje, Zagreb, 10. 4. 1914.

¹⁴⁰ ASPCOZ, zapisnik XIII. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 18./ 29. 11. 1913., točka br. 63.

¹⁴¹ ASPCOZ; List s evidencijom isplata, s. d. Vjerovatno iz 1914. godine.

¹⁴² ASPCOZ, zapisnik IX. sjednice odbora Srpske pravoslavne crkveno-školske općine zagrebačke, 8./ 21. 6. 1913., točka 41.



Sl. 17. Preradovićev trg s pravoslavnom crkvom u prvoj polovini 20. stoljeća; ASPCOZ

osnovi ovoga troškovnika, 18.000 kruna, dakle 2/3 potrebnih sredstava.¹⁴³ Obnova je na kraju stajala daleko više, čak 46.665 kruna.¹⁴⁴ Kada se ovome iznosu pribroji novac potrošen na restauracije 1899. (4.000 forinti – odnosno 8.000 kruna) i 1883. – 1884. (32.000 forinti – odnosno 64.000 kruna). Ukupni iznos uložen u Bolléove adaptacije na Preobraženskoj crkvi dosegao je time 118.665 kruna, što predstavlja jedan od većih iznosa potrošenih na restauracijski zahvat u 19. stoljeću u Hrvatskoj.

Za radove 1913. – 1914. godine Bollé je dobio znatni honorar od 3.600 kruna, što je iznosilo oko 9% od iznosa utrošenoga na arhitektonske radove (koji su bili procijenjeni na 40.000 kruna). U spisima crkvene općine sačuvana je specifikacija njegova honorara, koju je vrlo zani-

¹⁴³ HDA, Fond br. 80., BiNZV, Kutija br. 610., sv. IV-632/1914., BiNZV Eparhijskoj konzistoriji u Pakracu, br. 563., Zagreb, 5. 2. 1913.

¹⁴⁴ HDA, Fond br. 80., BiNZV, Kutija br. 610., sv. IV-632/1914., SPCOZ banu Ivanu Skerleczu, Zagreb, 5./ 18. 11. 1915.

mljivo analizirati jer nam osvjetljava koji su segmenti posla arhitekta bili najbolje plaćeni. Tako skica za projekt stoji 1,1% ukupnih troškova arhitektonskih radova, 1,6% projekti, 3,6% radni crteži i detalji, 0,5% troškovnik gradnje, 1,8% izvedba (odnosno nadzor izvedbe), te 0,4% revizija računa.¹⁴⁵ Očito je kako se najveći iznos plaćao za radne crteže i detalje koji su služili na licu mjesta zidarima, klesarima, kiparima i ostalim zaposlenim majstorima. Nažalost, mapa s tim detaljnim crtežima nije ostala sačuvana, odnosno nije se mogla pronaći.

Budući da je u restauraciju uložen znatan novac rezultat je jedna od najreprezentativnijih neobizantskih realizacija Bolléove karijere uopće. Rješenje zidova ni pakračke saborne crkve ni manastirskog kompleksa u Grgetegu ne može se mjeriti sa situacijom u Zagrebu. Pred sam kraj svoje karijere Bollé je time konačno dobio priliku ne doduše realizirati željenu neobizantsku građevinu centralnog tlocrta, no bar jednu bogato raščlanjenih pročelja.

ZAVRŠNA RIJEČ

Kada je 15. 6. 1914. započelo namještanje mozaika na pročeljima zagrebačke Preobraženske crkve, koji su upravo bili pristigli iz Innsbrucka, rijetko je tko tada mogao slutiti da će 13 dana kasnije svjetska povijest krenuti u Sarajevu posve drugim tokom. Atentat na Franju Ferdinanda, a potom objava rata Austro-ugarske Srbiji doveli su 27. 7. 1914. do novih antisrpskih demonstracija u Zagrebu. Dio spisa crkvene općine, kao i brojna crkvena odjela, knjige te izlozi u crkvenoj zgradi tom su prilikom uništeni. Crkvena općina odlučila je stoga sve spise nastale nakon 27. 7. uvoditi pod novim rednim brojevima, počevši od broja 1, kao da je riječ o početku nove godine. Simbolika je doista uspjela jer radilo se o početku novoga razdoblja u životu Preobraženske crkve i zajednice koja ju je gradila, opremala i čuvala. Obnovljena crkva zbog izbijanja rata nikada nije bila svečano posvećena.

Dragan Damjanović

HERMANN BOLLÉ AND THE CHURCH OF TRANSFIGURATION IN ZAGREB

Summary

When in 1865–1866 the Zagreb Church of Transfiguration was constructed after the projects of the most important architect of romanticism in Croatia, Franjo Klein, it was designed as a relatively small and simple one-nave one-belfry building in the so-called Rundbogenstil. The deficit of material assets conditioned that the equipment made at the end of the 18th and beginning of the 19th century be moved from the old church to the new one, while the painting and decoration of the interior was postponed for a future moment. As the Serbian Orthodox community in Zagreb grew both demographically and materially in the decades to come, so did the church become less suited to its needs both with respect to its architectural appearance and its interior. Therefore, undoubtedly the most important architect in Zagreb in the field of sacral architecture, Herman Bollé, was hired on three occasions, 1883–1884, 1897–1899 and 1913–1914, to restore, i.e. to reshape the church, thus giving the building the largest part of its present-day appearance.

During the first restoration in 1883–1884 Bollé reshaped the interior of the church – he installed a new iconostasis made of wrought iron, new chandeliers, fences in the part of the church intended for

¹⁴⁵ ASPCOZ, dok. br. 138–1914.

women, and new carpentry (pews, choir pews, king's and bishop's throne). All of these objects were made by prominent craftsmen from Zagreb (Antun Mesić, Ivan Budicki, Friedrich (Miroslav) Häcker, Josip Šeremet, Adolf Baumgarten). The objects made by the art industry were ordered primarily from Austrian companies – stained glass windows from Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Neuhauser, Dr. Jele & Comp. from Innsbruck in Tyrol and floors from Wienerberger Ziegelfabrik.

At the very end of the 19th century, in 1897–1899, two Bollé's versions of the projects for the construction of the more spacious Orthodox church in Zagreb were made but were never undertaken. The only project that was followed through was the placement of the dome of the church tower in 1899.

A thorough restoration of the front of the church happened only in 1913–1914, when Bollé applied a rich architectural decoration onto the earlier simpler walls of the church. Besides the new columns, portals, cornice and acroterium on the front of the church, glass mosaics were also installed made by the same company from Innsbruck which had previously made stained glass windows. The renewal of the church ended one month before the beginning of the First World War.

The stylistic character of the undertakings on the Zagreb Orthodox church has always been called Byzantine in archive sources and newspaper articles. However, this is Bollé's specific version of the neo-Byzantine style that emerged as a combination of the elements from the early Christian, Byzantine, Romance and renaissance architecture. The main consultant of Bollé's in the process of defining the Byzantine style was the first Croatian art historian, Iso Kršnjavi.

АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ

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

Градитељска делатност Петра Ј. Поповића у југоисточној Србији (1908–1930)

САЖЕТАК: Државни архитекта Краљевине Србије и Краљевине СХС/Југославије Петар Ј. Поповић (1873–1945) се током пет деценија плодног рада афирмисао препознатљивим ауторским решењима, заслуживши највише стручне положаје и друштвена признања. Лојалан естетици академског историзма заступао је стваралачку обнову српског средњовековља противећи се агресивним упливима „неодоуховљене“ модерне. Отуд је и његово дело, због дуготрајне превласти једностраних модернистичких мерила у српској архитектонској култури, неоправдано потискивано на историографску маргину. Поповићев рад у југоисточној Србији (1908–1930), недовољно проучен, заслужује подробнији коментар.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: архитектура, југоисточна Србија, Петар Ј. Поповић, објекти, пројекти.

Истакнути српски архитекта Петар Ј. Поповић (1873–1945), припада генерацији утемељивача који су еманципаторски развили домаћу градитељску струку током две, за националну техничку културу просперитетне епохе: прве, са краја деветнаестог и почетка двадесетог века, и друге, у раздобљу између два светска рата.¹ У оба периода се наметнуо као свестрани ауторитет, потврђен на пројектантском, градитељском, конзерваторском, наставно-научном, публицистичком и организационом пољу. Активно је учествовао у изградњи јавних објеката на ослобођеним територијама припојеним Краљевини Србији (1912–1913) и Краљевини СХС/Југославији (од 1918). Као утицајни државни архитекта близак династичким круговима,² афирмисао се препознатљивим

¹ О развоју архитектонске струке у Србији од краја деветнаестог до средине двадесетог века вид.: Б. Којић, *Друшћивени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920–1940. године*, Београд 1978; В. Б. Шолаја, А. С. Магдић, *Инжењери у Краљевини Србији од 1834. године до завршетка Првог светског рата*, Београд 1994; Исти, *Пушеви српског инжењерства током XIX века*, Београд 1994; П. Миљанић (ур.), *Пушеви српског инжењерства током XIX века* (зборник радова), Београд 1994; *Високошколска настава архитектуре у Србији 1846–1971*, Београд 1996; Т. И. Подгорац (ур.), *Наука и техника у Србији друге половине XIX века 1854–1904* (зборник радова), Крагујевац 1998; Љ. Трговчевић, *Планирана елија*, Београд 2003; З. Маневић (ред.), *Лексикон неимара*, Београд 2008.

² А. Кадијевић, *Терминологија српске архитектонске историографије: Појам „државног“ архитекта*, Архитектура 102, Београд–Подгорица 2006, 12; А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd 2007, 186, 271, 319, 345, 355, 365, 444.

ауторским решењима и завидном продуктивношћу, заслуживши високе функције и друштвена признања (универзитетска професура, руковођење одељењем у Министарству грађевина, чланство у СКА, ордени Св. Саве, Белог орла и Карађорђевог ордена). Лојалан естетици академског историзма, заступао је стваралачку обнову српског средњовековља противећи се агресивним упливима „неоуховљене“ модерне. Отуда је и његово дело, због дуготрајне превласти једностраних модернистичких мерила у српској архитектонској култури, деценијама потискивано на маргину историографских приоритета.

Од иницијалног прегледног огледа из 1980. год.,³ о Поповићевој ерудитској личности и богатом градитељском опусу нису забележени исцрпни монографски осврти, за разлику од већине заслужних неимара његовог и потоњег раздобља, чији је опус по-добрније изучаван. Уз поменуте критериолошке инхибиције, неуобичајена вишестраност Поповићеве вокације и расутост стваралачких трагова подједнако су одвраћали тумаче од захтевних истраживања његове разгранате делатности. Отуд малобројни коментари његовог пројектантског, конзерваторског и наставно-научног рада парцијално осветљавају његов стручни ангажман, који заслужује потпунију критичку анализу.⁴ То се односи и на његов опус на подручју југоисточне Србије, историографски делимично расветљен.

Петар Поповић (сл. 1) је рођен у Прилепу 25. маја 1873. год.,⁵ као потомак старе свештеничке породице. Основну школу и нижу гимназију завршио је у Смедереву, а Вишу (Прву београдску) гимназију похађао у престоници Србије. У седмом разреду је напустио гимназију и прешао у Реалку, где је матурирао са одличним успехом. Студирао је на Техничком факултету Велике школе од 1892. до 1896. год. Под утицајем професора Драгутина Милутиновића и Андре Стевановића заинтересовао се за споменике српске средњовековне архитектуре. Од 1897. је запослен у Министарству грађевина Краљевине Србије, постепено напредујући од подинжењера до начелника прве класе. Државни испит за архитекту положио је 1901. год. Од 1919. паралелно ради као хонорарни наставник београдског Архитектонског факултета на предмету Византијски стил.⁶ Пројектовао је и саградио низ јавних здања управне, школске, резиденцијалне, угоститељске, културне и меморијалне намене. Градио је повремено и за приватне наручиоце (углавном палате и виле) и надзирао извођење мноштва туђих дела. У његовом опусу изван југоисточне Србије издвајају се капела Св. Ђорђа генерала Белимарковића у Врњачкој Бањи (1903), Окружно начелство у Зајечару (сл. 2) и Основна школа „Младен Угаревић“ у Призрену (1907), а у Београду Хотел „Петроград“ на Савском тргу 7 (око 1912), вишенамен-

³ З. Шипка-Ергелашев, *Петар Ј. Поповић, животопис и делајност*, ЗЛВ Матице српске, 16, Нови Сад 1980, 159–202.

⁴ Прегледи техничке, фототечке, хемеротечке, историографске и друге документације која сведочи о генези и културолошкој рецепцији Поповићевог стваралаштва, вид. у: G. Gordić, *Biografije, у: Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd 1972, 139; З. Шипка-Ергелашев, *Нав. дело*, 195–200; S. G. Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, knj. II, Beograd 2005, 1050; З. Маневећ, *Поповић Петар, у: Лексикон неимара* (ред. З. Маневећ), Београд 2008, 330; Д. Ђурић Замоло, *Градитељски Београд 1815–1914*, Београд 2009 (друго издање), 275–278.

⁵ З. Шипка-Ергелашев, *Нав. дело*, 160.

⁶ О томе вид.: Z. Manević, *Jučerašnje graditeljstvo I*, Urbanizam Beograda 53–54, Beograd 1979, Prilog 9, XXIII; *Високошколска настава архитектуре у Србији 1846–1971*, Београд 1996, 134–135.



Сл. 1. Петар Ј. Поповић (1873–1945)



Сл. 2. Окружно начелство у Зајечару, изглед прочеља (разгледница)

ска палата „Руски цар“ у Кнез Михајловој улици (1922–1925), палата генерала Димитријевића (1928) на углу Краља Милана и Кнеза Милоша у Београду, Црква Св. Тројице на Торлаку (1924, са Жарком Татићем), капеле Лацковић, Барловац (са А. Дероком) и Тодоровић (са В. Андросовим 1926) на Новом гробљу, Храм Св. Александра Невског на Дорћолу (1930, са В. Андросовим и Д. Бабићем), палата Министарства просвете у Улици Ђуре Јакшића 7 (1933), храмови у Реновцу, Стојнику (1925–28), спомен-црква са костурницом у Штипу и задужбински Храм Св. Георгија породице Тодић у Костолцу (1926) (сл. 3), црква у Летњиковцу код Пожаревца (1926) и Самодрежа на Косову (1928, обе са А. Дероком).⁷ За своје научне и уметничке заслуге награђен је чланством у СКА 1925. год.,⁸ док је 1926. изабран за дописног члана Масарикове прашке академије рада. Бавио се и уређењем ентеријера (иконостас маузолеја Св. Ђорђа на Опленцу, 1924–1930), оправком новијих здања, урбанизмом, изложбеном активношћу, историографијом и дневном критиком,⁹ конзерваторско-рестаураторском делатношћу (обновио Жичу, Сопоћане и Лазарицу)¹⁰ и хералдиком. Често је боравио у иностранству (најчешће Грчкој). Био је

⁷ Већина евидентираних Поповићевих дела још увек постоји. Део најзначајнијих је заштићен и обухваћен конзерваторским мерама надлежних установа, док је мањи срушен и девастиран у ратовима.

⁸ И. Здравковић, *Архитектни научници*, Старице, XIX, Београд 1969, 284; А. Кадијевић, *Архитектни научници у новијој српској архитектури*, Флогистон, 2, Београд 1995, 156; Д. Живановић, *Почеци проучавања византијске архитектуре у Србији*, у: *Ниш и Византија II* (зборник радова, ур. М. Ракоција), Ниш 2004, 398, 402.

⁹ Осим као самосталан аутор и коаутор неколико монографија, сарађивао је у научним и стручним часописима, дневним и периодичним листовима, као што су „Старице“, „Српски књижевни гласник“, „Прилози за књижевност, историју и фолклор“, „Српски технички лист“, „Технички гласник“, „Технички лист“, „Гласник Скопског научног друштва“, „Хришћанска мисао“, „Живот и уметност“, „Политика“ и др. (вид.: З. Шипка-Ергелашев, *Нав. дело*, 193–194).

¹⁰ П. Ј. Поповић, *Рестаурација цркве Цара Лазара у Крушевцу*, Српски технички лист, 50 (16. 12. 1907), 417–419; З. Шипка-Ергелашев, *Нав. дело*, 177–200; А. Стојаковић, *Обнова споменика архитектуре у Србији*



Сл. 3. Задужбина Тодића у Костолцу, изглед са југа (из заоставштине П. Ј. Поповића у Музеју СПЦ)

члан многобројних стручних комисија и конкурсних жирија. Иако пензионисан 1927. год., наставио је плодан истраживачки, публицистички и пројектантски рад. Преминуо је у Београду 4. фебруара 1945. год. Поповићева обимна стручна заоставштина доступна је у Музеју Српске православне цркве,¹¹ а део докумената који сведоче о његовом раду похрањен је у Архиву Србије, Историјском архиву Београда, Архиву Југославије, Архиву САНУ, Архитектонском факултету, Музеју града Београда, Историјском архиву „Тимоч-

између два раја, Рашка баштина, 2, Краљево 1981, 259–267; В. Ристић, *Ресетурација Лазарице Пере Ј. Поповића из 1904–1908. године*, Саопштења РЗЗСК, XV, Београд 1983, 129–146; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд 2007, 94, 103, 232, 236, 240.

¹¹ О стању заоставштине истакнутих српских неимара новијег доба, доступних у фондовима различитих музеја, архива, библиотека и приватних колекција, вид.: А. Кадијевић, *Значај заоставштина архиепископа за историографију српског грађанства и службу заштити*, Наслеђе, III, Београд 2001, 211–215; Исти, *Терминологија српске архиепископске историографије: Заоставштина архиепископа*, Архитектура, 98, Београд–Подгорица 2006, 13; М. Ђурђевић, *Значај оснивања Музеја архиепископуре у Србији и његова улога у заштити грађанског наслеђа*, у: *Сиварно и могуће* (зборник радова, ур. Н. Живковић и С. Димитријевић-Марковић), Београд 2010, 131–136.



Сл. 4. Окружно начелство у Врању (током изградње, из заоставштине П. Ј. Поповића у Музеју СПЦ)



Сл. 5. Капела генерала Белимарковића у Врњачкој Бањи (разгледница)

ка Крајина“ у Зајечару, Историјском архиву „31. јануар“ у Врању, заводима за заштиту споменика културе и другим установама.

Пројектантски рад на подручју југоисточне Србије, везан за четири јавна објекта различите намене, Поповић је започео 1908. год. подизањем угаоне палате Окружног начелства у Врању (сл. 4),¹² економски полетној пограничној вароши, чији се центар плански уобличавао.¹³ После Белимарковићеве капеле у Врњцима (сл. 5),¹⁴ првом изданку Поповићеве оригиналне неоморавске синтезе,¹⁵ у Врању он иновативно аплицира елементе

¹² Фотографија Начелства у изградњи (испред ког се уз друге личности види и његов пројектант), копирана је у Музеју СПЦ, у оставини Петра Ј. Поповића (инв. број 7580). Љубазношћу колегинице Радмиле Петронијевић уступљена нам је за објављивање.

¹³ О цивилизацијском и градитељском успону тадашњег Врања, својеврсне „капије Старе Србије“ у којој су се трансмисионим путем преплитали различити духовни, културни, економски и политички утицаји јужних (до 1912. год. окупираних) и матичних централних области Краљевине Србије, вид.: М. Војиновић, *Архијектјонска бацијина Врања*, у: Прилози из документације ЗЗЗСКН, Ниш 1979, 249–279; М. Перишић, *Врање у историјској ситијисцији с краја XIX и почетка XX века*, Врањски гласник, XXVI–XXVII, Врање 1993/94, 93–100; Љ. Поповић, *Администрајивно-ијеријоријалне йромене врањског краја од 1878. до 1918*, Врањски гласник, XXVI–XXVII, Врање 1993/94, 101–113; В. Б. Шолаја, А. С. Магдић, *Прилог изучавању окружног инжењерсйтва у Врањском округу у йериоду 1878–1913. године*, Врањски гласник, XXVIII, Врање 1995, 57–65.

¹⁴ А. Кадијевић, *Један век йтражења националног сйила у срйској архијектјури (средина XIX – средина XX века)*, Београд 2007, 151; Д. Марковић, *Капела Белимарковић у Врњачкој Бањи*, Гласник ДКС, 33, Београд 2009, 146–148; Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1894–1914*, Београд 2009, 163.

¹⁵ Та синтеза је подразумевала стапање морфологије различитих школа српске средњовековне архитектууре при чему им је богатом орнаментиком и декоративном пластиком утискиван примаран моравски печат. О идеологији, обележјима и распрострањау неоморавског стила, вид.: М. Јовановић, *Срйско црквено йрадијелсйтво и сликарсйтво новијег доба*, Београд 2007, 185–186; А. Кадијевић, *Један век йтражења националног сйила...*, 133–155; Н. Макуљевић, *Црквена умејносй...*, 235–240; А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi...*, 319–320. У стручној консултацији из 1993. год. колега Владислав Ристић је синтагму неоморавски стил (схваћену као квалификатив за посебан правац националног архитектонског историзма) подржао као логички утемељену и



Сл. 6. Обновљена крушевачка Лазарица,
изглед са запада



Сл. 7. Обновљена крушевачка Лазарица,
изглед са југоистока

тог сакрално-меморијалног идиома на профани објекат, подстакнут искуством обновитеља крушевачке Лазарице (сл. 6–7). Компактно неоморавско једноспратно здање дво-трактне асиметричне основе, пројектовано у Министарству грађевина по наруџби врањске окружне администрације, изведено на засеченом северном углу централног трга, у домаћој архитектури се издвојило као антологијско,¹⁶ будући утицајно у ширим

терминолошки прикладну. О генези и одликама моравске српске средњовековне архитектуре, као полазишног корпуса неоморавских инспирација, вид.: В. Ј. Ђурић, *Насијанак грађињелског сѣла Моравске школе. Фасаде, сисѣм декорације, ѿласѣика*, ЗЛУМС, 1, Нови Сад 1965, 35–65; V. Korać, *Les origines de l'architecture de l'école de la Morava*, у: *Моравска школа и њено доба* (Зборник радова), Београд 1972, 157–168; Н. Катанић, *Декоративна камена ѿласѣика моравске школе*, Београд 1988; В. Ристић, *Моравска архѣиѣкѣура*, Крушевац 1996; И. Стевовић, *Каленић, Боѣорочиѣина црква у архѣиѣкѣтури ѿзновизанѣијског свейа*, Београд 2006; Исти, *Архѣиѣкѣура Моравске Србије: локална грађињелска школа или еѣиѣл водейих ѣокова ѿзновизанѣијског грађињелског сѣварања*, Зборник радова Византолошког института, XLIII, Београд 2006, 231–243; Д. Црнчевић, *Грађињелско дело, конѣиѣкѣи, значење: Присѣиѣи ѣроучавању на ѣимеру архѣиѣкѣтуре Моравске Србије*, Историјски часопис, LVII, Београд 2008, 93–106.

¹⁶ Димитрије Т. Леко је још давне 1909. год. напоменуо да је палата Начелства замишљена као „једна од најлепших у Србији“ (Д. Т. Леко, *Наше ђурике*, Београд 1909, 27). Историограф Зоран Маневић ју је касније

културно-уметничким оквирима. Његово извођење, прилагођено Закону о подизању јавних зграда из 1865. год.,¹⁷ поверено је власитиначким предузимачима Кости Крајинчанину и сину Ставри за 124.450 динара,¹⁸ што је било око двадесет процената ниже од првобитно утврђене предрачунске суме.¹⁹

Разуђени блок палате, састављен од више висински и димензионално неуједначених потцелина, повезује средишње ризалитно истурено прочелно поље, академски одељено на три зоне.²⁰ За разлику од устаљене академске методологије истицања отменог спрата (*piano nobile*), овде је акцентуација главне етаже спроведена ненаметљивије – увлачењем уместо истурањем њеног пластичког омотача. Значај прочелног ризалита додатно је потцртан разуђеном симетричном улазном партијом са издигнутом прилазном платформом и степеништем које има свој осовинско-композициони наставак у свечаној сали спрата. Десни тракт здања окренут тргу дужински је знатно краћи од левог (сл. 8). Из улазног предворја палате остварена је непосредна веза са степенишним холлом, из кога се путем дугачких ходника дуж етажа рачвају канцеларијски трактови.²¹

Богатом орнаментиком и полихромом у малтеру, са одавањем имитације распореда камена и опеке, зграда показује јединство стила, употпуњено богатством пластике улазног хола и свечане сале.²² Отвори се од приземља ка поткровљу димензионално увећавају и бројчано умножавају. Монофоре са бочним прислоњеним колонетама испуњавају три прозорске осовине прочелног ризалита, док су љупке бифоре инспирисане



Сл. 8. Окружно начелство у Врању (разгледница из међуратног периода)

издвојио као антологијску, јер је „за разлику од раније романтичарске неодређености била прекривена савим одређеним националним елементима“ (Z. Manević, *Novija srpska arhitektura*, у: *Srpska arhitektura 1900–1970*, Београд 1972, 15). Њен најизразитији међуратни пандан Маневић запажа у престоничкој палати Трговачке академије (1925) арх. Јездимира Денића (Z. Manević, *Novija srpska arhitektura...*, 20; Исти, *Лицерашње градитељство...*, XXIX). О архитектури Трговачке академије вид. и: Ж. Шкаламера, *Обнова „српског сџила“ у архитектури*, ЗЛУМС, 5, Нови Сад 1969, 229; А. Кадијевић, *Један век шражења...*, 208–210; Ђ. Боровњак, *Градитељска делатност архитекте Јездимира Денића (Крагујевац 1895 – Београд 1970)*, ГГБ, LIV, Београд 2007, 224–234.

¹⁷ Д. Ђурић Замоло, *Најранији правни прописи из области архитектуре и урбанизма у Србији XIX века*, у: *Градитељска култура на Балкану (XV–XX век)*, (зборник радова), Београд 1988, 170–173; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (19–20 век)*, Београд 2005, 299.

¹⁸ Вид.: *Грађење Окружне зграде у Врању*, Српски технички лист, 29, 20. 7. 1908, 270.

¹⁹ Вид.: *Весџи. Нова окружна зграда у Врању саградиће се по пројекту архитекте ж. П. Ј. Поповића (предрачунска је сума 154322.98. дин.)*, Српски технички лист, 21, 25. мај 1908, 208.

²⁰ Академски строго хијерархијско фасадно устројство Окружног начелства, ублажено живописном неомедијевалном декорацијом и перфорацијом, први је историографски описао Ж. Шкаламера, подстичући даља разматрања те необичне морфолошке симбиозе (вид.: Ж. Шкаламера, *Обнова „српског сџила“ у архитектури...*, 223; Z. Manević, *Novija srpska arhitektura...*, 15; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма...*, 341–342).

²¹ М. Војиновић, *Зграда Окружног...*, 134.

²² Исти, *Архитектонске карактеристике Врања друже половине 18, током 19. и почетком 20. века*, Врањски гласник, XII–XIII, Врање 1979, 277.

прозорима са звоника обновљене Лазарице одредиле перфорацију спрата везивних поља крилних тракова. Две истоветне розете које у средњој зони главног спрата фланкирају часовник, Поповић је обликовао оригинално, развијајући поједностављену, али веома ефектну реинтерпретацију знатно сложенијих медијеваљних розета.²³ Оригинално се огледа у њиховом аплицирању на профано платно као и примени унутрашњих стреластих листова незаступљених на розетама Лазарице и Каленића којима је аутор био надахнут. Уз то, топла двобојна обрада водоравних фасадних појасева, надграђена стилизацијама осталог пластичног и декоративног репертоара моравске школе (нише, лукови, архиволте, преплетне траке, кордонски и подеони венци, прислоњени стубићи, шаховска поља), целини утискује упечатљив, препознатљиво национални стилски карактер.

Сматрана путоказним примером националног стила на јавним објектима грађеним изван српске престонице, репрезентативна врањска палата је подстакла поједине градске управе на сличне подухвате (који због предстојећих ратова углавном нису реализовани), превасходно остварене при стилском облагању јавних објеката у међуратном раздобљу. Примена декоративних димњака и заталасаних плитко истурених надстрешница вишеводних кровних равни, грађевину донекле повезује и са фолклористичком граном националног стила, чији је међуратни успон такође поспешила.²⁴

Архитекта Димитрије Т. Леко је у краћем коментару палате из 1909. год. истакао њен неповољан („сакати“) урбанистички положај, критикујући калемљење фасаде модерне грађевине српско-византијском стилском облогом (пејоративно је назвао „провидном маском“).²⁵ Но та оштра критика, делом проистекла из Лекових конкурентских анимозитета колико и из његове суревњивости према туђој идејно-естетској доследности,²⁶ неутемељена са становишта стваралачке слободе и тада преовлађујућег истористичког ретроспективизма, није омела градитеље да наставе трагања за прихватљивим моделом националног стила. Осим као здање Округа врањског, палата је служила и као Грађанска касина (1929–1941), затим Општина (сл. 9), и на крају као седиште Округа пчињског (сл. 10). Године 1983. дограђен јој је крилни анекс у правцу улице Петог конгреса.²⁷

О генези врањског начелства и његовим просторним, конструктивним и стилистичким обележјима повремено је писано у домаћој историографији,²⁸ при чему је потцртан

²³ Према тумачењу експерта за историју моравске архитектуре др Ивана Стевовића са Филозофског факултета у Београду, коме захваљујемо на корисној консултацији.

²⁴ О српском архитектонском фолклоризму вид.: Z. Manević, *Folklorizam*, у: *Novija srpska arhitektura...*, 20–21; Н. Пешић Максимовић, *Стваралачтво архитекта подстакнуто луцима са моравске куће*, Саопштења РЗЗСК, XXXIV, Београд 2002, 403–419; И. Марић, *Традиционално грађитељство Поморавља и савремена архитектура*, Београд 2006; А. Кадијевић, *Један век шражења...*, 321–329; В. Б. Путник, *Фолклоризам у архитектури Београда (1918–1941)*, Годишњак града Београда, LVII, 2010, 175–210.

²⁵ Д. Т. Леко, *Нав. дело*, 29–30.

²⁶ А. Кадијевић, *Један век шражења...*, 165.

²⁷ М. Војиновић, *Нав. дело*, 147.

²⁸ Осим наведених историографских коментара, о архитектури и урбанизму Округа начелства вид. и: Б. Несторовић, *Носиоци архитектонске мисли у Србији XIX века*, Саопштења ИАУС, 2, Београд 1969, 54; Z. Manević, *Novija srpska arhitektura*, *Čovjek i prostor* 226, br. 1, Zagreb 1972, 7; Б. Несторовић, *Преглед сџоменика архитектуре у Србији XIX века*, Саопштења РЗЗСК, X, Београд 1974, 161; М. Војиновић, *Архитектонска бациина Врања*, у: Прилози из документације РЗЗСКН, Ниш 1979, 249–279; Исти, *Архитектонске карактеристике Врања друге ѓоловине 18. шџоком 19. и ѓочейџоком 20. века*, 257, 277; Z. Manević, *Јићерашње градитељство...*, XXIX; Исти, *Романтићина архитектура*, Београд 1990, 9; М. Ђурђевић, *Прилоз ѓроучавању новије архитектуре у Врању*, Врањски гласник, XXXVI–XXXVII, Врање 1993/94, 127–128; М. Војиновић, *Зграда Округа*



Сл. 9. Општина у Врању, снимак З. Маневића из седамдесетих година прошлог века



Сл. 10. Окружно начелство, садашњи изглед

његов значај за утемељење најчистије варијанте националног стила на профаним здањима, лишене помодног уплива сецесије. Истакнута је и његова првобитна, идеолошки прагматична семиолошка компонента, изражена у настојању да се апстрактни циљеви државе у свакодневици остваре применом неоморавске синтаксе,²⁹ као и да се Отоманској империји „на умору“ (са којом се Србија граничила близу Врања), пошаље упозоравајућа политичка порука.³⁰ Својом величином, декорацијом и урбанистичким положајем, палата је постала снажан национални симбол у ослобођеним јужним крајевима којим је држава у предвечерје балканских ратова јачала унутрашњи ауторитет и спољнополитички положај.³¹

Примарне урбанистичке одлике окружног здања (у литератури понекад погрешно представљаног као среског) исцрпно је описао арх. М. Војиновић,³² док је арх. В. Ђокић недавно напоменуо да је оно позиционирано према најсавременијим европским урба-

начелства у Врању и њен значај у односу на градски центар, заједно са зградом Окружног суда и другим јавним грађевинама кроз историју, Врањски гласник, XXXVI–XXXVII, Врање 1993/94, 131–140; Д. Ђурић Замоло, Грађевине у Србији у XIX веку, у: Пушеви српског инжењерства током XIX века (зборник радова, ур. П. Миљанић), Београд 1994, 24; Р. Tomasella, *Between Innovation and Tradition: Architecture and National Identity in Serbia in the XIX and XX century*, in: *International Adriatic Conference. Proceedings*, Trieste 1999, 258, 260; Исти, *Tradition and Romantic Ideals in the Search for a National Style in Serbia (1830–1930)*, Trieste 2002, 22, 44, 56; З. Маневић, *Историја српске архитектуре новијег доба*, у: *Лексикон српских неимара*, Београд 2002, IV; Т. Жунић, *Окружно начелство у Врању – јуџоказно остварење националног стила*, Лесковачки зборник, XLIII, Лесковац 2003, 179–186; М. Р. Perović, *Srpska arhitektura XX veka*, Beograd 2003, 36; Б. Несторовић, *Архитектура Србије у XIX веку*, Београд 2006, 527–529; А. Кадиевић, *Један век тражења...*, 151–153; Г. Митровић, *Врање, зграда Саврог начелства*, у: *Споменичко наслеђе Србије*, Београд 2007, 149; А. Игњатовић, *Између жезла и кључа: национални идентитет и архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века*, Наслеђе, IX, Београд 2008, 66; В. Ђокић, *Urbana tipologija: gradski trg u Srbiji*, Beograd 2009, 336–337; А. Kadijević, *Newer Serbian Architecture and its Audience*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 39, Нови Сад 2011, 259–260.

²⁹ А. Игњатовић, *Нав. дело*.

³⁰ Р. Tomasella, *Tradition and Romantic...*, 22. Турски конзулат је функционисао у Врању до избијања Првог балканског рата (1912), чији је почетни ток српски краљ Петар управо пратио из тог града.

³¹ З. Маневић, *Историја српске...*, IV.

³² М. Војиновић, *Нав. дело*.

нистичким мерилима, подједнако прилагођено тргу и раскрсници прометних улица.³³ У садејству са палатом Окружног суда (из 1907), засеченим угаоним фасадама усмерено ка старијој згради Хотела „Врање“ (из 1892), показало је за то време неуобичајен градотворни респект према наслеђеним структурама.³⁴

Може се закључити да су досадашњи историографски коментари бацили иницијално светло на архитектуру и урбанизам ове знамените палате. Претежно сагледавана у контексту општих стилистичких и урбанистичких стремљења, недовољно је анализирана са материјално-техничког и функционално-естетичког становишта. Упркос труду заинтересованих тумача, порекло њене унутрашње (углавном уклоњене декорације улазног хола и свечане сале са секо сценама Паје Јовановића и Уроша Предића) и спољне обраде, као и генеза процеса пројектовања, нису прецизно утврђени.³⁵ Палата није ни компаративно сагледана у контексту типски истородних окружних здања,³⁶ подизаних у другој половини деветнаестог и почетком двадесетог века као стожерних тачака Смедерева, Пожаревца, Ужица, Зајечара, Ниша, Крагујевца, Трстеника, Великог Градишта и дванаест других места.³⁷

Девастирано од стране бугарских окупатора током два светска рата (уништили секо сцене историјског сижеа у свечаној сали, хералдичке медаљоне и натписе на pročелу), као важно административно здање великог културно-историјског значаја, врањско начелство је одавно заслужило исцрпну монографију. Но, и иницијална тумачења су допринела да оно 1986. год. добије статус културног добра од великог значаја, чиме је законски трајно заштићено од девастације.³⁸ Управо је један од најпосвећенијих истраживача палате арх. Милорад Војиновић (1938–1998),³⁹ осмислио њену слојевиту рестаурацију.

³³ V. Đokić, *Urbana tipologija: gradski trg u Srbiji*, Beograd 2009, 336–337.

³⁴ Исто, 337.

³⁵ Фотографије резбарених главних врата начелства, слика на зиду свечане сале, декорације хола и стеништа такође се могу погледати у Поповићевој заоставштини у Музеју СПЦ.

³⁶ До 1913. год. у Србији је било укупно 21 округ и исто толико окружних здања. Након балканских ратова тај број се повећао за десет (вид.: В. Б. Шолаја, *Окружни инжењери у Кнежевини/Краљевини Србији од 1852. до 1914. године*, у: *Пушеви српског инжењерства током XIX века* (зборник радова, ур. П. Миљанић), Београд 1994, 71).

³⁷ У почетку грађена спонтано, без јасне представе о будућем укупном броју и распореду, државна јавна здања су у посторијенталне српске амбијенте уносила потребну сложеност, да би временом била подизана плански, сходно усвојеним средњоевропским урбанистичким мерилима. Једино начелство које је историографски подробније осветљено је Пожаревачко окружно здање (видети монографију групе аутора *Окружно здање 1889–1989*, Пожаревац 1989). О урбанистичком позиционирању окружних и других јавних здања те епохе вид. и: Б. Максимовић, *Урбанизам у Србији*, Београд 1962; V. Масуга, *Centar i javne zgrade, у: Čaršija i gradski centar*, Ниш–Крагујевас 1984, 122–144; Д. Ђурић Замоло, *Градишћељи у Србији у XIX веку*, у: *Пушеви српског инжењерства током XIX века* (зборник радова, ур. П. Миљанић), Београд 1994, 23; А. Кадијевић, *Архитектура и урбанизам у Србији од 1854. до 1904. године*, у: *Наука и техника у Србији друге половине XIX века* (зборник радова, ур. Т. И. Подгорац), Крагујевац 1998, 263–284; V. Đokić, *Profana arhitektura na gradskom trgu u gradovima Srbije, у: Preispitivanje pojava „Održivi razvoj“ и planiranju, projektovanju i građenju* (ur. N. Kurtović Folić), Arhitektonika, 12, Beograd 2002, 99–110; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма...*, 298–299, 342–343.

³⁸ М. Војиновић, *Нав. дело*, 139; Г. Митровић, *Нав. дело*.

³⁹ О истраживачком и конзерваторском раду М. Војиновића вид.: З. Маневић, *Милорад Мика Војиновић (1938–1998)*, Архитектура, 13, Београд 1999, 2; М. Митровић, *Милорад Војиновић (1938–1998)*, Гласник ДКС, 23–24, Београд 2000, 195–196; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма...*, 442–443.

Следећа Поповићева реализација у југоисточној Србији односи се на спомен-костурницу подигнуту од 1922. до 1924. год. у Сурдулици у виду ниског анекса припојеног Вишој основној школи (сл. 11). Као њен коаутор, у делу извора се наводи и хрватски сликар Влахо Буковац (1855–1922), такође члан СКА (од 1892), са којим је Поповић сарађивао у Београду и Прагу.⁴⁰

Архитектура меморијалних објеката изграђених у част ослободилачких ратова Србије (1912–1918) у домаћој историографији није темељито проучена, а ни детаљно анализирана.⁴¹ Уз недостатак компетентних истраживачких кадрова, томе је допринело и дугогодишње идеолошко потискивање национално обојених сегмената наше новије градитељске баштине на културну маргину, које је прекинуто увођењем вишепартијског политичког система у Републици Србији (1990). Но и поред стварања повољнијег амбијента за непристрасно научно истраживање, методологија проучавања меморијала ослободилачког раздобља се развијала споро и проблемски неуједначено. Уместо да се прецизније диференцирају типолошке, иконографске и естетичке одлике изграђених целина, заокружи њихово евидентирање, датовање и атрибуирање, оне су претежно постајале предмет националистичких митологизација или ревизионистичких детронизација.⁴² И када изађемо из оквира интересно усмерених интерпретација,⁴³ укључујући и оне проистекле из импровизаторске потребе писаца за што „оригиналнијим“ и провокативнијим тумачењима ради привлачења шире пажње на себе (уместо на тему), суочавамо се са чињеницом да су посленици непристрасне науке истражили тек мањину изведених меморијала. Само су највећи и најпознатији споменици изграђени у знак сећања на херојско војевање и многобројне српске жртве тог турбулентног времена са великим закашњењем добили иницијални историографски коментар. Подробније тумачење у виду фото-монографских и аналитичких студија до сада су заслужили поједини монументални споменици (или споменички комплекси), као што су меморијал Незнаком јунаку на Авали, споменик Захвалности Француској и Споменик браниоцима Београда, спомен-костурница на Зебрњаку код Куманова, споменици на Мачковом камену, Зејтинлику и Виду, као и цркве-костурнице у Лазаревцу



Сл. 11. Обновљена костурница у Сурдулици

⁴⁰ Буковац је сарађивао у осмишљавању и уређењу костурнице вероватно као сликар, а не као архитекта (иако се у делу литературе позивањем на извештаје из међуратне штампе децидно наводи као пројектант). Уз портрет краља Александра Карађорђевића из 1922. год., сарадња са Поповићем у Сурдулици је била његов последњи стручни резултат, будући да је преминуо 23. априла исте године.

⁴¹ У порасту објекте спадају колективне гробљанске спомен-капеле палих ратника, урбанистички издвојене масовне спомен-костурнице, спомен-школе, спомен-чесме, спомен-попрсја, спомен-плоче и појединачне надгробне капеле и фигурални јавни споменици значајних протагониста тог времена (монарха, војних команданата, политичара), које уз скулпторску, имају и развијену архитектонску структуру.

⁴² О порасту једностраних интерпретација, подједнако уочљивих у публицистичкој и научној грани домаће историографије, писаних са циљем да се међуратно меморијално (и сакрално) градитељство из носталгичних националистичких побуда канонизује као „узорно“ или ревизионистички детронизује као „империјалистичко“, вид.: А. Кадијевић, *Видови дисанцирања од њојави током њиховог тумачења у архитектонској историографији*, Наслеђе, X, Београд 2009, 235–253.

⁴³ А. Кадијевић, *Сукоб интереса у архитектури и њеној историографији*, Новопазарски зборник, 31, Нови Пазар 2008, 175–180.

и Мачванском Прњавору,⁴⁴ док су стотине других (махом девастираних или срушених) меморијала штуро анализирани или потпуно занемарени.⁴⁵ Иако недавно публикована монографија о обновљеној капели-костурници у Сурдулици представља користан прилог познавању њене историје,⁴⁶ у излагању, осим дескрипције, није исцрпно анализирана архитектонска проблематика њеног функционисања и симболичког позиционирања, нити је тај меморијално-култни анекс сагледан у контексту укупног рада свог пројектанта. Аутор капеле-костурнице је и као личност и као уметник остао изван сфере интересовања писца монографије, иако су му, уз оригиналну техничку документацију, били доступни и релевантни историографски извори.⁴⁷

Мотив прозорске трифоре, преузет из рашке школе, који доминира подужном бочном фасадом сурдуличке костурнице, надвишен неоморавском пластичком декорацијом, као и ритам благо залучених поткровних забата, на свим странама недвосмислено потврђују њен једнонационални стилски карактер, којем је Поповић на многим здањима свесно тежио, синтетишући елементе различитих школа српске средњовековне сакралне архитектуре.⁴⁸ И поред слојевитог синкретизма, захваљујући полихромији и декоративној пластици, свима је утискивао примаран неоморавски печат (сл. 12). И када је посезао за готичким реминисценцијама (израженим у облицима розета и прозора на подужном зиду),⁴⁹ настављао је традицију неимара српских средњовековних задужбина. Може се закључити да би анализе сурдуличке костурнице требало продубити компа-

⁴⁴ Вид.: *Сјоменици и гробља из рајвова Србије 1912–1918*, Београд 1978; Д. Кечкемет, *Иван Мешћеровић*, Београд 1983, 12, 19; С. Соколовић, *Сјомен-костурница на Мачковом камену*, Саопштења РЗЗСК, XVI, Београд 1984, 259–262; А. Кадијевић, *Момир Коруновић*, Београд 1996; А. Кадијевић, *Београдски ојус архиепископа Романа Николајевића Верховскоја (1920–1941)*, Наслеђе, II, Београд 1999, 37; Б. Костић, *Ново гробље у Београду*, Београд 1999, 14–15, 41, 270; А. Кадијевић, С. Марковић, *Милан Минић – архиепископ и сликар*, Припоље 2003, 39–40; З. М. Јовановић, *Зебрњак*, Горњи Милановац – Београд 2004; М. Тимотијевић, *A la France! – Подизање сјоменика захвалности Француској на београдском Калемегдану*, у: *Српско-француски односи 1904–2004* (ур. М. Павловић, Ј. Новаковић), Београд 2004, 193–218; *Сјоменичко наслеђе Колубарског и Мачванског региона*, Ваљево 2006, 39, 123, 139; Х. Туцић, *Сјоменик Незнаком јунаку на Авали*, *Сјоменик културе од изузетног значаја*, Београд 2008; Н. Лајбеншпергер, *Подизање сјомен-костурнице на Мачковом камену и сјомен-цркве са костурницом у Круњу*, Саопштења РЗЗСК, XL, Београд 2008, 311–331; Т. Стефановић, *Сјомен-црква Светог Димитрија са костурницом у Лазаревцу*, Лазаревац 2009; А. Кадијевић, *О архиепископској сјомен-обележја на Зејинлику и Виду*, Лесковачки зборник, L, Лесковац 2010, 197–206; А. Ignjatović, *From Constructed Memory to Imagined National Tradition: Tomb of the Unknown Yugoslav Hero (1934–1938)*, Slavonic and East European Review, 88, London 2010, 624–651.

⁴⁵ Најпотпунији прегледни приказ девастираних и срушених примера тог распрострањеног градитељског типа систематизовао је Угљеша Рајчевић (вид.: У. Рајчевић, *Затпуно и затпуно*. О уништеним српским сјоменицима, књ. 1, Нови Сад 2001; Исто, књ. 2, Нови Сад 2007).

⁴⁶ Р. Дојчиновић, *Сјомен-костурница у Сурдулици 1924–2010*, Сурдулица 2011.

⁴⁷ Пре појаве монографије из 2011. год. сурдуличка спомен-костурница је помињана и коментарисана у следећим прилозима уметничке историографије: З. Шипка-Ергелашев, *Нав. дело*, 167, 198; S. G. Bogunović, *Porović Petar*, у: *Arhitektonska enciklopedija Beograda*, књ. II, Београд 2005, 1049; У. Рајчевић, *Сјомен костурница жртвама буљарских злочина над Србима 1915–1918 године*, Сурдулица 1924, у: *Затпуно и затпуно*..., књ. 2, Нови Сад 2007, 26–27; А. Стаменковић, *Градитељска бајина Сурдулице*, Лесковачки зборник, LI, Лесковац 2011, 200–203.

⁴⁸ Данијела Младеновић је у дескрипцији неоморавског концепта капеле Белимарковић из 1903. год. (који ће се развити на многим будућим Поповићевим делима предатног и поратног раздобља) са правом истакла доминацију моравских елемената видљивих у декоративној пластици, али и трифоре, пропорције и обликовање кубета и венаца инспирисаних рашком и српско-византијском школом, закључујући да су материјализација и први утисак о грађевини (због полихромије и пластичке фасадне облоге) ипак првенствено били неоморавски (вид.: Д. Марковић, *Нав. дело*, 146–148).

⁴⁹ У. Рајчевић, *Нав. дело*, 27; А. Стаменковић, *Нав. дело*, 202.



Сл. 12. Скица северне фасаде костурнице у Сурдулици (из заоставштине П. Ј. Поповића у Музеју СПЦ)



Сл. 13. Спомен-костурница код Штипа, изглед са запада

рацијама са другим Поповићевим меморијалима, грађеним у Србији и Македонији, као и са укупном традицијом додавања анекса у српској новијој архитектури, чиме ће се стећи услови за њену потпунију историографску валоризацију.

У поређењу са срушеном Поповићевом спомен-костурницом код Штипа⁵⁰ (сл. 13), која има мање наглашен неоморавски изглед, а изразитије реминисценције на косовско-метохијску и вардарску школу српске средњовековне архитектуре (укључујући и преморавске триконхосе), сурдуличка костурница делује знатно скромније и ненаметљивије. У Штипу је уместо подужног троделног примењен централни триконхални план, са широким прочељем и снажном осмостраном куполом која доминира херојским пејзажем Брегалничке битке. Но затвореност форме и свечани комеморативни карактер повезује морфологију оба меморијала. Евидентно је да на њима Поповић не потенцира симболику војничког тријумфализма, већ патос и пијетет према хиљадама страдалника.

Црква Светих Петра и Павла у Доњој Локошници код Лесковца (сл. 14–15), поменута још 1980. год. на листи Поповићевих дела,⁵¹ у домаћој историографији је иницијално коментарисана тек 1995–1996. год.⁵² Иако су истакнуте особене вредности њеног структурног и морфолошког склопа (чему је допринео и коаутор храма В. М. Андросов),⁵³ она касније није детаљније монографски истраживана. Посебно недостају анализе њеног унутрашњег уређења и прилагодљивости литургијској пракси негованој у Нишкој епархији.⁵⁴ Подигнута 1930. год. (и недавно рестаурирана), црква има триконхалну основу и осмострано кубе. Зидне масе су јој обрађене у Поповићевом препознатљиво тешком

⁵⁰ У. Рајчевић, *Нав. дело*, 79–80.

⁵¹ З. Шипка-Ергелашев, *Петра Ј. Поповић...*, 167.

⁵² А. Кадијевић, С. Марковић, *Нав. дело*, 125, 130; А. Кадијевић, *Цркве архиепископа Василија Андросова у Лесковцу и околини*, Лесковачки зборник, XXXV, Лесковац 1995, 77.

⁵³ О животу и делу В. М. Андросова опширније вид. у: А. Кадијевић, *Василије Михаилович Андросов (1872–1944), пројектант цркве св. Константина и Јелене у Пожежи*, Ужички зборник, 29, Ужице 2005, 199–224.

⁵⁴ М. Лечић, *Изградња и обнова црква и манастира*, у: *СПЦ 1920–1970. Споменица*, Београд 1971, 82.



Сл. 14. Црква у Доњој Локошници, изглед са запада (фотографија Ж. Тасића из 2012. год.)



Сл. 15. Црква у Доњој Локошници, изглед са југозапада (фотографија Ж. Тасића из 2012. год.)

и затвореном маниру (вид. храмове на Торлаку и у Стојнику) (сл. 16), док је по примени триконхалног плана и визуелном наглашавању западног постројења слична штипској капели. Пирамидална структура њених степенованих маса завршена је полукружним забатима, развијеним на западној и источној страни. Као градитељско дело парохијска црква у Доњој Локошници се може сматрати стандардним, али не и вансеријским остварењем српско-руског тандема који је плодно сарађивао у Архитектонском одељењу Министарства грађевина Краљевине СХС/Југославије.⁵⁵

Истраживањем Поповићеве заоставштине у Музеју српске православне цркве утврђено је да је он био коаутор недатиране скице спомен-чесме родољуба палих у ослободилачким ратовима од 1809. до 1918. год. у Власотинцу⁵⁶ (сл. 17). Изградња објекта (сл. 18), приписана руском емигранту Николају Краснову (чији се пројекат из 1931. год. чува у Архиву Југославије), завршена је 1932. год.⁵⁷ Иако је првобитна атрибуција усмерена на Краснова већ делимично оспорена,⁵⁸ упоређењем Поповићеве и Ђокићеве скице из Музеја СПЦ са изведеном чесмом, очљиво је да она није реализована према њиховом пројекту (слојевито компонован у академизованој форми националног стила – горњи део осмислио Ђокић, а доњи Поповић), иако су они, уз Краснова, у Министарству грађевина

⁵⁵ С. Тошева, *Организација и рад Архитектонског одељења Министарства грађевина у периоду између два светска рата*, Наслеђе, II, Београд 1999, 171–181.

⁵⁶ Видети скице за Споменик херојима среза Власотиначког (палим за отаџбину током 1887–1885, 1912–1918), Музеј СПЦ, оставина Петра Ј. Поповића (инв. број 5648). Вид.: З. Шипка-Ергелашев, *Нав. дело*, 200.

⁵⁷ А. Кадијевић, С. Марковић, *Градитељство Лесковца и околине између два светска рата*, Лесковац 1996, 111–112, 120; А. Кадијевић, *Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године*, ГГБ, XLIV, Београд 1997, 245–246; Д. Валчић, *Архитектура у Власотинцу између два рата*, Лесковачки зборник, XL, Лесковац 2000, 135, 142–143; Исти, *Градитељско наслеђе Власотинца*, Власотинце 2002, 78–80; Б. Димић, *Меморијални споменик борцима њалим у националним покретима и ратовима од 1809. до 1918. године за слободу и уједињење у Власотинцу*, Власотиначки зборник, 2, Власотинце 2006, 243–262; Т. Стефановић, *О архитекттури спомен-чесме њалим за отаџбину у Власотинцу*, Лесковачки зборник, XLVII, Лесковац 2007, 121–134.

⁵⁸ Т. Стефановић, *Нав. дело*.



Сл. 16. Храм у Стојнику
(новија фотографија)



Сл. 17. Скица спомен-чесме у
Власотинцу (из заоставштине
П. Ј. Поповића у Музеју СПЦ)



Сл. 18. Спомен-чесма у
Власотинцу (новија
фотографија)

евидентно били укључени у њено пројектовање као спољни сарадници.⁵⁹ Општу пирамидалну структуру пластичког монолита аутори су обогатили традиционалним естетичким и реторичким средствима (симболима витештва, војне славе, владајуће династије и патриотизма).⁶⁰

Може се закључити да обухватна истраживања различитих видова Поповићеве градитељске делатности остварене на простору централног и западног Балкана тек предстоје. У том захтевном стремљењу вероватно ће се открити и нова, до сада незапажена или потпуно непозната Поповићева дела, чиме би се обогатиле штуре представе о његовом раду. Тиме би се поспешила и ревизија њему некритички приписиваних атрибуција, за сада везана само за поједине београдске реализације (које су покренули С. Г. Богуновић и Т. Стефановић),⁶¹ подстицајна за прецизније реконструисање доприноса наших водећих неимара новијег доба.

Аналитички рад на евидентираним Поповићевим подухватима у југоисточној Србији⁶² такође би требало наставити и продубити, уз свесрдну помоћ научних, културних и конзерваторских установа са тог простора. Дескрипције реализованих и неизведених пројеката требало би употпунити освртима на њихова материјално-техничка и конструктивна својства, извршити пропорцијску анализу њиховог архитектонског склопа,

⁵⁹ Вид.: С. Тошева, *Нав. дело*.

⁶⁰ На основу усмених запажања колеге Игора Борозана са Филозофског факултета у Београду, експерта за иконографију и уметничко уређење новијих српских споменика.

⁶¹ S. G. Bogunović, *Нав. дело*, 1049; Т. Стефановић, *Прилози проучавању манастира Ваведeња*, ГГБ, LIX, Београд 2012 (рад у штампи).

⁶² А. Kadijević, *On the later architecture of Leskovac and its place in Serbian architecture*, ЗЛУМС, 37, Нови Сад 2009, 265–276.

утврдити ближе и даље моделистичке узоре, проверити прилагодљивост литургијским нормама и ефемерним јавним спектаклима, али и трагати за оригиналном техничком и допунском фото-документацијом која непосредније сведочи о методама њиховог ликовног осмишљавања и друштвеног функционисања.⁶³

Aleksandar Kadjević

THE CONSTRUCTION ACTIVITIES OF PETAR J. POPOVIĆ IN SOUTHEAST SERBIA (1908–1930)

Summary

An influential state architect of the Kingdom of Serbia and the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / Yugoslavia Petar J. Popović (1873–1945) confirmed his position with recognizable designs and an enviable productivity during the five decades of fruitful work, thus deserving the highest professional positions and social recognition. Loyal to the aesthetics of academic historicism, he spoke in favour of the creative reconstruction of Serbian medieval tradition opposing the aggressive influences of the “unspirited” modern currents. For that reason, due to the domination of single-sided modernistic criteria in Serbian architectural culture, his work was placed on the margins of historiographical priorities for decades. Popović’s work in the region of southeast Serbia (1908–1930) has not been studied and valued enough and, therefore, deserves a more detailed historiographical commentary.

His projects in the region of southeast Serbia are connected with four public buildings used for various purposes. Popović started his work there in 1908 by building a corner edifice of the County Office in Vranje (1908), which is an anthology example of the national style in civil buildings outside of the Serbian capital. He continued with the crypt chapel in Surdulica (1922–1924), the church of St. Peter and Paul in Donja Lokošnica (1930) near Leskovac and the project of a memorial fountain in Vlasotince (at the beginning of the 1930’s).

It can be concluded that a wider research of various aspects of Popović’s construction activities conducted in the region of the central and west Balkans is yet to come. This demanding task will probably reveal new, so far unnoticed or completely unknown works of Popović, which will enrich the sketchy portrayal of his work. This would also enhance the revision of judgments uncritically ascribed to him which have so far been connected only with certain Belgrade projects, but which will also be inspiring for a more precise reconstruction of the contribution of our leading architects of today.

The analysis of the listed works of Popović in southeast Serbia should also be continued and more thoroughly investigated with a wholehearted help from scientific, cultural and conservationist institutions from that region. The descriptions of projects, both realized and unrealized, should be completed with the analysis of their material, technical and constructive characteristics. Furthermore, one should also conduct a proportion analysis of their architectural composition, determine close and distant models, test the adjustability to the liturgy norms and ephemeral public events, but also search for the original technical and additional photographic documents which directly testify of the methods of his visual design and social function.

⁶³ Прилог је проистекао из рада на пројектима „Уметничка топографија Лесковца“ и „Српска архитектура у 19. и 20. веку“ (у Матици српској) и „Српска уметност 20. века: национално и Европа“ (бр. 177 013 у Министарству просвете и науке Републике Србије). На корисним саветима и помоћи у сакупљању фото-документације, архивске и историографске грађе, срдечно захваљујемо колегама Срђану Марковићу, Ивану Стевовићу, Зорану Маневићу, Угљешу Рајчевићу, Тадији Стефановићу, Радмили Петронијевић, Александри Стаменковић, Александри Илијевски, Мирославу Илићу, Игору Борозану, Милошу Јуришићу, Живојину Тасићу и Ненаду Лајбеншпергеру.

СРЂАН МАРКОВИЋ

Универзитет у Нишу, Факултет уметности Ниш – Одсек за ликовне уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Прва српска уметничка, сликарска и вајарска изложба у Сомбору 1910. године

Сени Драгутина Тошића

САЖЕТАК: У напису аутор разматра околности у којима је организована и одржана Прва српска уметничка изложба у Сомбору 1910. године.¹ Изложба је реализована у сарадњи српског уметничког удружења „Лада“ и Добротворне задруге Српкиња Сомборкиња. На изложби је учешће узело седамнаесторо сликара и тројица вајара излажући, по каталогу, 110 радова, слика, акварела, цртежа и скулптура. Изложени радови, у поетичком смислу, кретали су се од академизма до пленеризма и, могло би се претпоставити, у то време, опрезних додиривања са импресионизмом присутним у делу Боривоја Стевановића. Изложба је имала снажног одјека у ондашњој културној јавности у Србији и на територијама насељеним српским живљем на тлу Аустроугарске монархије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска ликовна сцена на почетку двадесетог века, Удружење српских ликовних уметника „Лада“, Сомбор, Прва српска уметничка, сликарска и вајарска изложба у Сомбору 1910. године, Добротворна задруга Српкиња Сомборкиња, академизам, пленеризам, сликарство, скулптура, уметнички и политички значај изложбе.

Освит двадесетог века значао је за сликарство у Србији улазак у раван модерне уметности или, тачније, усвајање оних тенденција у њој које би се у односу на уметничку праксу преткумановске Србије могле назвати модерном.

Ваља имати на уму да је то време када се српска уметност представља Европи у Гран Палеу делима Паје Јовановића, Марка Мурата и других стваралаца њихове генерације. Те пленеристички елабориране слике нису биле новост за париску ликовну сцену, у то време закупирану сагледавањем Ван Гоговог дела, Сезановог стварања у Ексу или оним што ће ускоро видети у последњем циклусу Гогоновом, и превирањима

¹ Истраживање Прве српске уметничке изложбе у Сомбору и рад на тексту који је требало да произађе из речених истраживања били су замисао уваженог колеге др Драгутина Тошића, историчара уметности и једно време управника Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Нажалост, Тошић је прерано отишао из живота не довршивши рад на пројектима који су последњих година окупирали његову пажњу.

У његовој оставштини пронађена је дискета са уредно прекуцаних 28 текстова, објављених у ондашњој периодици, који се односе на Прву српску уметничку изложбу у Сомбору 1910. године.

Та грађа је представљала основу са које сам пошао радећи на истраживању ове значајне изложбе.

која су водила према фовизму и другим оријентацијама модерне уметности. Но рекао бих да их у тој светлости и не треба посматрати.

Много је битније разазнати шта су та дела представљала за актуелну уметничку праксу у Србији. А она јесу представљала снажан и логичан искорак ка будућности српскога сликарства. Тачно онако како је, пред крај XIX века, писао Милоје Васић: „Друга су времена, друге и друкчије морају бити и слике!... Стога не треба пренагљивати са оценом, кад пред собом видимо какву уметничку слику, која се било по предмету, било по техници у многоструку разликује од онога, што смо ми до тада видели.“² Управо су речи Милоја Васића, иако је он имао у виду пленеристичке слике Паје Јовановића, Марка Мурата, Ђорђа Крстића и других сликара, на изврстан начин најавиле дела младе генерације српских уметника – уметничке младежи на школовању, изложена 1904. године на Првој југословенској изложби у Београду, која ће храбро, како и приличи младости, одвајајући се од токова академизма, кренути линијом модерне уметности и ка зближавању и сарадњи југословенских ликовних уметника преводити у реалност идеју Михаила Валтровића из 1898. године.

На другој страни, крај деветнаестог и почетак двадесетог века представља и време наглашених тежњи младе српске државе за обједињењем свих Срба у једну државу – тежњи која је била усмерена према Јужној и Старој Србији и према српском народу насељеном северно од Саве и Дунава на тлу Војводине – тежњи која ће бити остварена тек у балканским и Првом светском рату. Сасвим је природно да је она пронашла исходште и у уметности, у темама које у својој основи имају национални еп и визуелно промишљање историје једнога народа.

Разуме се да поглед српске интелигенције није био усмерен само ка сопственом народу и његовој судбини – напротив, поглед је, под знатним утицајем панславистичких идеја царске Русије, био усмерен према идеји о културном и националном зближењу Јужних Словена.

Друштво српских уметника „Лада“ и његова делатност представљали су један од првих конкретних искорак српске интелигенције према тежњи за уједињењем свих Срба у једну државу и словенској сарадњи на Балкану.³ Управо та идеја о уједињењу српскога корпуса, у националном и културном смислу, лежи и у организовању Прве српске уметничке изложбе 1910. године у Сомбору која је остварена у сарадњи српске „Ладе“ и Добротворне женске задруге Српкиња Сомборкиња.

Није наодмет, на овоме месту, вратити се мало уназад према културној историји града у коме је ова велика изложба била одржана.

² Милоје Васић, *Како треба слике послиједити*, Бранково коло, IV, Сремски Карловци 1898, 28. Објављено и у: Лазар Трифуновић, *Српска ликовна кријшка*, Београд 1967, 141–147.

³ „Лада“ је основана 4. септембра 1904. године у Београду. Тога дана, а истога дана је била отворена и Прва југословенска изложба, у Капетан Мишином здању група српских сликара и вајара: Урош Предић, Ђорђе – Ђока Јовановић, Марко Мурат, Риста и Бета Вукановић, Симеон Роксандић и Петар Убавкић, донела је одлуку о оснивању удружења „Лада“ – Удружења које је названо именом словенске богиње Ладе, богиње пролећа, обнове и младости. Није, наравно, тешко у самоме имену Удружења препознати тежњу српских уметника за уједињењем на националном плану и истовремено жељу за културном и уметничком сарадњом свих Јужних Словена. Управо та идеја о повезивању и сарадњи биће окосница Савеза југословенских уметника „Лада“ основаног 29. децембра 1904. године у Софији. Савез су чинила, осим већ основаног у Београду, национална удружења са седиштима у Загребу, Љубљани и Софији.

Наиме, стекавши 1749. године статус слободног краљевског града а неколико деценија касније поставши и седиште Бачко-бодрошке жупаније, Сомбор је створио услове за још снажнији економски и културни развој афирмишући се као значајан чинилац у култури тога времена, што ће и те како бити видно у другој половини деветнаестог века. То је време значајних подухвата у културној историји града.

Мађарска читаоница бива основана 1844, а српска 1845. године.

Прву штампарију отвара Карло Битерман 1850. године, а Карло Бијелицки 1859. оснива Градску библиотеку. Неколико година касније у Сомбору почиње да излази први лист на мађарском језику *Ийар*, да би годину дана касније, 1866, био обновљен и први српски просветни часопис *Школски лист*⁴ а потом и *Голуб*, лист за српску младеж. Убрзо, потом, бива основано и Српско певачко друштво које ће почетком друге деценије двадесетог века (1911) постати стожер Савеза српских певачких дружина а у само предвечерје Великога рата, 1914, организоваће Српску певачку славу уз учешће 23 хорске дружине из целе Аустроугарске царевине и гостима, београдским хорovima „Станковић“ и „Обилић“.

Зграда позоришта изграђена је 1882. године.

Претечу Градскога музеја ваља видети у Историјском друштву Бачко-бодрошке жупаније чији је један од оснивача био Габор Гросшмид.

Упоредо са прегнућима на унапређењу културнога живота, у смислу оснивања институција, или заматака будућих институција, и организовања значајних догађаја у друштвеном животу града, Сомборци улажу знатне напоре у процес стварања образовних институција. У њима ће стасати и ускоро на културну сцену града, Војводине и Србије ступити млади људи што ће, заједно са старијима, својим радом допринети квалитету просветног и културног живота.

Аврам Мразовић оснива, 1778, „Норму“ („нормални течај“), тромесечну подуку, пре свега из методике, за учитеље српских народних школа, чиме се утемељује школовање учитеља код Срба.⁵

Сомборска препарандија почиње са радом 1816. године пресељењем учитељске школе из Сентандреје. Разлози због којих је дошло до пресељења били су практичне природе. Сомборци су изразили спремност да сами финансирају школу, а близина српских крајева и потреба за учитељима је била гарант да ће школа функционисати.

Речју, усаглашена спрега просветног и културног живота у граду, и делатност интелектуалаца стварају све услове за одвијање изузетно значајних и драгоцених догађања која ће обележити почетак двадесетог века у културном животу Срба у Војводини.

Рекло би се, логично је било да Прва српска уметничка изложба и буде организована у Сомбору. Већ и сама најава о организовању изложбе побудила је велику пажњу међу уметницима и, разуме се, у ондашњој штампи. Готово из дана у дан у штампи

⁴ *Школски лист* је 1858. године покренуо Ђорђе Натошевић а лист је, пре Сомбора, излазио у Новом Саду и Будиму, да би се угасио због финансијских проблема. Обновљен је подвигом Николе Ђ. Вукићевића, знаменитог педагога и дугогодишњег управитеља Учитељске школе у Сомбору, 1866. Био је то часопис за педагошку теорију и праксу, а својом тежњом ка духовном заједништву и по претплатницима свесрпски. Са прекидом од 1870. до 1879, излазио је до 1903. године.

⁵ Истовремено са сомборском „Нормом“ одржавају се „нормални течајеви“ и у Осијеку (Стефан Вујановски) и у Темишвару (Теодор Јанковић Мирјевски).

тога времена појавио би се понеки напис који говори о уметницима пријављеним за изложбу, о самим припремама у Сомбору, о одјецима које је ова племенита намера изазвала и у Србији и још више у српскоме народу северно од Саве и Дунава.

Обим објављених написа пре, у време трајања и после организовања изложбе представља драгоцену грађу што дозвољава стварање слике о времену у коме се изложба дешава и њеноме значају на уметничкоме плану.

По логици ствари, највећу пажњу овој изложби посветио је сомборски недељни лист *Слоџа* (излазио од 1905. до 1914. године).

Обично се у ретким текстовима који се баве критичким промишљањем ове изложбе, објављеним у неколико последњих деценија прошлога века, као први напис помиње онај од 27. фебруара 1910. године, по новом календару. Но, постоји још један, старији напис, објављен, такође, у сомборској *Слози*, који датира из новембра 1909. године,⁶ интересантан из, бар, два разлога. Један је тај што указује на чињеницу да су договори са „Ладом“ и организационе припреме за изложбу, по свој прилици, почели да бивају обављани, можда, у другој половини 1909. године. Можда, јер је и онда, као и сада, процес дефинисања идеје, договарања, организационих припрема дуго трајао.

Још је један разлог због кога је овај напис интересантан – интересантан стога што указује на друштвено-политичку климу у тим крајевима, на време трзавица и беспштедних страначких борби међу српским политичарима – борби у којима су сопствени интереси или интереси странке стављани изнад националних и културних интереса српскога народа. Овај оштро интониран текст управо указује на све последице беспштедних страначких борби међу Србима на тлу Угарске и о запостављеном културном животу као једној од битних чињеница које говоре о културном и националном идентитету народа:

И шта постигосмо таквим србовањем?

...Ништа друго доли то, да су се сви спремнији и честитији синови народа свог повукли са јавнога поља те уступили терен необразованим шарлатанима, да се они тамо сити наиграју српске политике; ништа дуго доли то, да је ниво целог нашег народног живота пао готово рећи на најнижи степен.

Или зар није то жалосно, није ли то срамно, да је у нас име и пр. једног Мркшића боље познато него ли име и пр. Симе Роксандића? Стид нас је признати да барем 80% наше српске интелигенције, и то не оне назови, него баш праве и образоване наше интелигенције није видело ни један оригиналан рад н. пр. Марка Мурата, Ђоке Јовановића и т.д. Говори ли који од наших вајних политичара у државном сабору о пилићима, цела ће се српска штампа позабавити овим догађајем, и старо и младо ће већати о том говору, месецима ће ово бити предмет разговора у сваком српском друштву; али добије ли српски уметник за свој српски уметнички рад прву награду у Паризу, једва ако ће један постотак нашег народа о томе нешто знати.

Па јесу и ово здраве околности? Може ли се одржати у данашњој жестокој утакмици онај народ који не брани за оно што је у њему најбоље и најлепше? Може ли одолети страшној навали, када не познаје величину своје снаге, не зна шта је кадар створити и шта је већ

⁶ На постојање овог написа из 1909. године љубазно ми је, током мог боравка у Сомбору, указао Радивој Стоканов, историчар књижевности. За сву помоћ и предусретљивост, на какву се данас ретко наилази, најљубазније се захваљујем.

заиста створио српски геније? Може ли љубити род свој, кад му не познаје душу, може ли се поносити именом својим, кад не зна ко је и чиме је стекао том имену славе и признања[...]. Треба да докажемо српском живљу у овим крајевима, да и ми имамо не само на књижевном пољу него и на сваком другом пољу лепих вештина и уметности спремних раденика исто тако као и они народи око нас, који се толико хвастају да су бољи од нас.⁷

У истом броју *Слоге*, у рубрици „Вести“, налази се и податак о боравку чланова „Ладе“ у Сомбору:

Прошле недеље бавили су се у Сомбору наши чувени српски уметници: Ђока Јовановић, председник дриштва „Ладе“, Урош Предић и Марко Мурат. Ови су дошли амо да виде салу у којој ће се уметничка изложба приредити и да се о појединостима договоре са управом наше Женске Задруге. Како су просторије у вармеђској палати (згради Жупаније) zgodне за приређивање изложбе и пошто је у свима појединостима постигнут споразум међу уметницима и гђом председницом Женске задруге то се сад већ засигурно може узети, да ће се на пролеће око Ускрса приредити овде прва српска сликарска и вајарска изложба. Господа уметници били су, овом приликом гости г. Др. Лазе Костића који је у почаст њихову приредио вечеру у ужем пријатељском кругу.⁸

У реченим новинама већ 27. фебруара 1910. године (по новом календару) наилазимо на напис о делатности „Женске задруге Српкиња Сомборкиња“, у коме стоји да задруга увелико ради на организацији изложбе и да је у њеним редовима извршена подела на три секције од којих свака има јасно одређене задатке усмерене на то да изложба буде успешно организована и да слике види што већи број посетилаца како из саме Војводине тако и из других крајева.⁹

Настављајући да извештава о припремама за изложбу, *Слога* доноси и прелиминарни списак излагача који је доста занимљив јер садржи имена двадесеторо стваралаца који су пријавили учешће на изложби: Бета Вукановић, Боровоје Стевановић, Васа Ешкићевић, Ђорђе Јовановић, Јосиф Лалић, Јован Коњарек¹⁰, Љубомир Ивановић, Марко Мурат, Петар Убавкић, Риста Вукановић, Симеон Роксандић, Петар Почек, Рафаил Момчиловић, Урош Предић, Јован Кешански, Стеван Алексић, Моша Шоамовић¹¹, Боровоје Раденковић, Наталија Цветковић и Љубица Филиповић.

⁷ Аноним, *Српска уметничка изложба у Сомбору*, Слога, Сомбор, 15 (28) XI 1909, 1.

⁸ Аноним, *Изложба*, Слога, Сомбор, 15 (28) XI 1909, 3.

⁹ О првој српској уметничкој изложби у Сомбору и њеном значају за уметност на тлу Војводине, у освит Првог светског рата, објављен је темељан напис Милане Бицицки у којем је истражена, добрим делом цитирана и коментарисана, релевантна грађа објављивана пре и током изложбе у ондашњој периодици. Милана Бицицки, *Прва српска уметничка изложба у Сомбору и њени одјеци у швајцарској*, ЗЛУМС, 26, Нови Сад 1990, 307–330.

Пажњу читалаца упућујем и на текст Зоре Шипош: *Прва српска уметничка и вајарска изложба у Сомбору 1910. Сјоо година пре и после*, Годишњак, бр. 4, Сомбор 2010, 117–126.

¹⁰ Јован Коњарек (Jan Konjarek) рођен је у Словачкој 1878. Вајарство студирао у Будимпешти и Минхену. Око 1907. године дошао у Србију и активно учествовао у њеном културном животу. После 1921. вратио се у Словачку, Љубица Миљковић, *Лада 1904–1994*, Београд 1994.

¹¹ Моша Шоамовић, нишки сликар и педагог, у каснијој периодици погрешно је идентификован са Мошом Пијаде. Колико је нама познато, први пут се таква погрешка појавила у *Сомборским новинама* у тексту *Прва уметничка изложба*. У реченом напису стоји: „Занимљиво је да је на овој изложби у Сомбору излагао под псеудонимом Моша Шоамовић, млади сликар, онда већ познати политички радник Моша Пијаде, који се

До штампања каталога и отварања изложбе са овога списка изостала су имена Боривоја Раденковића¹², Петра Убавкића и Јована Кешанског, али ће списак излагача бити допуњен именом Паје Јовановића.

У каталогу изложбе побројана су имена и дела шеснаесторо сликара и тројице вајара.¹³ Но, ни то није дефинитиван број излагача. У Сомбору је излагало седамнаесторо сликара. Седамнаести излагач био је Лазар Дрљача, стваралац из Босне.¹⁴ Његово име помиње анонимни приказивач изложбе: „...Лазара Дрљаче *Збор код цркве* нејака је слика без одређене светлости, као да је кишљив, мутан дан“.¹⁵

Занимљивост овог прелиминарног списка излагача садржана је и у помињању Петра Убавкића као излагача у Сомбору. Извесно је да су представници „Ладе“ пријавили Убавкићево учешће на изложби. Но, Убавкић је у то време већ био тешко болестан (по лекарској дијагнози болести и потоњем узроку смрти радило се о проширеној аорти, односно њеном прскању, што је изазвало смрт) и већ му је, на предлог лекара Андре Николића, а од стране Министарства просвете, било одобрено боловање.¹⁶ Без обзира на здравствено стање Убавкића су посетили његови пријатељи из „Ладе“ Бета Вукановић, Боривоје Стевановић и Драгомир Глишић и покушали да га некако приволе да излаже у Сомбору: „...У току прикупљања експоната њега... су замолили да и он учествује на овој изузетној изложби, али се Убавкић изговарао да нема ништа што би за ову прилику могло да се издвоји.

сомборској публици представио једним портретом.“ (вид.: О. Исаков, *Прва уметничка изложба у Сомбору*, Сомборске новине, Сомбор, 14. 4. 1967). Та погрешка се поновила и у каталогу изложбе слика Моше Пијаде у Сомбору 1969. године. У, непотписаном, уводном тексту: *У њоводу изложбе* стоји: „Ово је трећи сусрет овог врсног уметника са Сомбором и његовим увек бројним љубитељима културе и уметности. Први је био 1910 године када су, са сликама групе београдских уметника 'ЛАДА', два Мошина платна, први пут у његовој тек започетој сликарској каријери, дотакла зидове једне изложбене галерије.“ вид. каталог изложбе Моше Пијаде, Уметничка галерија КПЦ-а, Сомбор 1969.

Бењамин Моша Шоамовић рођен је у Нишу 1876. Студирао је ликовну академију у Минхену у класи професора Карла Рупа. Радио је као учитељ вештина у нишкој гимназији. Био је члан Удружења српских уметника, тачније један од његових оснивача. Био је, такође, и члан и оснивач Удружења сликара Моравске бановине. У Сомбору је 1910. године излагао као гост „Ладе“. У току Другог светског рата, фебруара 1942, стрељан је од стране Немаца на брду Бубањ код Ниша.

О Моши Шоамовићу вид.: Љубомир Никић, *Моша Пијаде и Моша Шоамовић*, ЗЛУМС, 10, Нови Сад 1974; Наташа Дрча, *Моша Шоамовић – ликовни ђедаџо и сликар*, Зборник Народног музеја у Нишу, Ниш 1985.

¹² Боривоје Раденковић није био члан „Ладе“. По свој прилици је био позван да излаже као гост Удружења на изложби у Сомбору. Исти је случај и са Јованом Кешанским, вид.: *ЛАДА 1904–1974*, Београд 1974, одељак излагачи.

¹³ Ваља рећи да каталог изложбе има мањкавости које су типичне за то време, нажалост и извесан број данашњих каталога показује исте слабости. У сомборском каталогу дела нису датована, мало је података о техници, нису дате димензије и сва је прилика да је на изложби било дела која нису уписана у каталог. На такав закључак наводи приказ изложбе анонимног аутора објављен у *Бранику*. У реченом напису, говорећи о делима Уроша Предића и набрајајући их поименично, аутор каже да је Предић изложио „...и три омања рада *Вредне ручице*, *Пред ојштинском кућом* и *Банайског свињара*.“ У односу на број радова у каталогу (12) Предић је изложио *Вредне ручице* као 13. рад (прим. С. М.). О томе вид.: Островский (аноним), *Српска уметничка изложба у Сомбору*, Браник, Нови Сад, 16 (29) V 1910.

¹⁴ Дрљача је рођен у Босанској Крупи 1883. Академију у Бечу завршио је код Кристијана Грипенкерла, а касније се усавршавао на Академији у Паризу и дружио се са Бранком Радуловићем, Тодором Швракићем и Јованом Бијелићем. Пред Други светски рат му је, у пожару колибе у којој је живео, страдао готово читав дотадашњи опус.

¹⁵ Островский (аноним), *Српска уметничка изложба у Сомбору*, 77.

¹⁶ АС МПС 1910, Пр. бр. 2664. Убавкић је умро 27. јуна 1910. године.

Упорна Бета, којој је Убавкић због своје скромности и незлобивости био веома драг, није хтела да попусти. Поново је дошла, али сада у друштву са Ђоком Јовановићем, Роксандићем и Коњареком, не би ли га они, као скулптори, приволели да се предомисли.

По сећању Бете Вукановић, Убавкић, мада исцрпен двомесечним боловањем, био је отресит и непоколебљив. Захваливши им на пажњи, правдао се објашњавајући разлоге свога одустајања: *’У Сремским Карловцима су два ђојрсја¹⁷ која сам радио. Хваљена су и верујем с разлогом. Немам ништа што би се могло мерити са њима. Црквени великодостојници ме по ња два рада и знају. Зар ћу допустити да ме сада сажалевају што више нисам кадар да урадим било шта, ако не боље, онда бар истих вредности. Не, никако. Ту сте ви, млађи, а моје је време прошло* (подвукао С. М.)’¹⁸

Настављајући да извештава о припремама за изложбу, *Слога* у једном од наредних бројева¹⁹ доноси и вест о седници одбора Женске задруге на којој су за почасне председнике Одбора за приређивање српске уметничке изложбе изабрани епископ бачки Митрофан Шевић, председник Матице српске Антоније Хаџић, српски добротвор и директор Српске банке у Загребу Лазар Дунђерски, песник Лаза Костић, бивши жупан панчевачко-вршачки Милан племенити Зака и куријални судца у Будимпешти др Јоца Лалашевић.

Разуме се, није само *Слога* извештавала о припремама за изложбу. Може се рећи, са пуним правом, да је велик број новина у Војводини и Србији редовно извештавао своје читаоце о свим појединостима око припрема за изложбу дајући, истовремено, снажну подршку напорима Сомбораца да изложба успе.

Бранково коло, на пример, доноси обиман текст на ту тему обавештавајући јавност да је покровитељ изложбе патријарх српски Лукијан Богдановић, обавештавајући на даље ко су почасни председници и напомињући да је и плакат за изложбу готов: „За који дан ће се објавити. Врло је лијеп. Пун лијепога симболизма. Радио га је Србин из Београда Јосиф Коњарек. Изложба ће трајати двије недеље, а биће смјештена у импозантним одајама вармеђске палате, које је велики жупан са пуно предусретљивости српској добротворној женској задрузи на потпуно располагање уступио.”²⁰

Како се приближавало време отварања изложбе, листови су, пре свега сомборска *Слога*, све ревносније извештавали читаоце о припремама за њено одржавање. У тим вестима налазе се драгоцени подаци за реконструисање свих догађаја везаних за организацију и само отварање изложбе. Благодаревши њима, сазнајемо да су поставку изложбе начинили изасланици „Ладе“ Симеон Роксандић и Љубомир (Љуба) Ивановић и, истовремено, сазнајемо да су у току били и избори за парламент и да је предизборна атмосфера била

¹⁷ Убавкић мисли на попрсја патријарха Георгија Бранковића и митрополита Стефана Стратимировића која су се налазила изложена у престоној дворани карловачког патријарха. Попрсје патријарха Бранковића налази се у Музеју Сремских Карловаца.

О судбини Стратимировићевог попрсја постоје две верзије којима је заједничко то да је дело нестало. По једној (Лазара Трифуновића) оно је скинуто током Другог светског рата од стране усташа и из Патријаршијског двора бачено у Дунав, Лазар Трифуновић, *Пейтар Убавкић*, Београд 1973. По другој верзији, коју помиње Ненад Симић, оно је „нестало у последњем рату“, Ненад Симић, *Пейтар Убавкић (1850–1910) – живој и рад првог скулптора обновљене Србије*, Београд 1989.

¹⁸ Ненад Симић, *Нав. дело*.

¹⁹ *Изложба*, *Слога*, Сомбор, 21. III (3. IV) 1910.

²⁰ *Српска уметничка изложба у Сомбору*, Бранково коло, 15, Сремски Карловци 1910, 239.

веома напета. О томе говори и Лаза Костић у свом писму Светиславу Стефановићу²¹: „...Остајем до 1. јуна овде, да гласам на мог човека за пештански сабор. Па одмах у Беч.“²²

За представника Сомбора изабран је др Давид Коњовић (отац сликара Милана Коњовића) са програмом националне радничке партије Тисе.

Коначно на Мали Васкрс 8. маја по новом, односно 25. априла по старом, календару отворена је Прва српска уметничка изложба у Сомбору.

У тадашњој штампи помињу се имена неколиких личности које су говориле на отварању изложбе. У већ помињаном напису Милана Бицицки цитира извор: „Изложбу је отворио велики жупан Стеван Војнић.“²³ У другим пак изворима (*Слога*, *Српски глас*) наилазимо на имена епископа бачког Митрофана Шивића и др Лалошевића.²⁴

На први поглед могло би се помислити да је у ондашњој штампи дошло до конфузије у извештавању о изложби. Међутим, на изложбама тако великим, по броју слика и излагача, и тако значајним потпуно је уобичајено да неколико истакнутих личности из друштвеног, духовног и световног живота говори на отварању. Логично је, дакле, да се као отвараачи изложбе појаве епископ Шивић и велики жупан Стеван Војнић. Помињање Лалошевића као истакнутог културног прегаоца у Сомбору и једног од почасних председника Одбора за приређивање изложбе је сасвим оправдано. Он је, могло би се претпоставити, био тај који је говорио први, одредивши циљ и смисао изложбе, најавивши пригодне беседе званичника: епископа Шивића и великог жупана Војнића, којима је изложба и у формалном смислу била отворена.

Чини се упутним да се на овоме месту вратимо на неколике написе настале непосредно пред отварање изложбе а који су по свој прилици били испровоцирани односом средине према подухвату који су сомборски интелектуалци били предузели.

У сомборској *Слози* уз обавештење да су сва уметничка дела стигла у Сомбор, анонимни извештач пише:

Уверени смо да ће ова српска изложба и нама сомборцима а и целом српству стећи лепа гласа, јер ће у нас Србе улили самопоуздање и снагу и напредност нашу, а страном ће свету дати посведочити да Србин није инфериорна раса, (као што је у засебној књизи једној описао др Балог²⁵) него бар толико исто културно напредан народ као и остали народи око нас.²⁶

²¹ Светислав Стефановић, лекар, оснивач катедре за патологију на Медицинском факултету у Београду, песник, један од најзначајнијих српских књижевних критичара између два светска рата, преводилац Шекспира, есејист, драмски писац, уредник Српске књижевне задруге. Осуђен од стране Војног суда Првог корпуса НОВЈ „као идеолог фашизма, преводилац Мусолинијеве 'Државе', немачко-недићевски комесар Српске књижевне задруге, Јонићев саветодавац, члан немачке комисије за клеветање совјетске власти у вези са немачким злочинима у Виници (Украјина)...“ Погубљен новембра 1944. заједно са 104 српска интелектуалца.

²² *Из писама Лазе Костића Светиславу Стефановићу*, Летопис Матице српске, књ. 334, св. 3, Нови Сад, децембар 1932.

²³ Muhi János, *Zombor történetét*, S. 1, Kalangya, s. a., 234.

²⁴ Репортер (аноним), *Прва српска уметничка изложба у Угарској*, *Слога*, Сомбор, 2 (15) V 1910; (аноним), *Српска уметничка изложба у Сомбору*, *Српски глас*, 38, Велика Кикинда, 5 (18) V 1910.

²⁵ Реч је о Ернеу Балогу (Balogh Ernő), адвокату, рођеном у Бечу 1866. Осим у Будимпешти студирао је у Грацу, Берлину и Паризу. По завршетку студија отворио је адвокатску канцеларију у Сомбору. Био је 15 година уредник листа *Бачка*. У Врбасу је, 1906, изабран за посланика у мађарском парламенту. Од тога времена почео је да пише у неколиким дневним листовима што су излазили у Будимпешти. Објавио је књиге: *A magyar kultúra és a nemzetiségek* (Мађине и мађарска култура) (Будимпешта 1907), *A képviselői mentelmi jog köréből* (О имунитету посланика), *A Magyar nyelv és a választói jog* (Изборно право и мађарски језик). О Балогу вид. у: Révai, *Nagy lexikona*, II. Kötet, Budapest 1911, 517–518.

²⁶ Аноним, *Изложба*, *Слога*, Сомбор, 18. IV (1. V) 1910.

И у самом извештају са отварања изложбе (драгоценом напису јер осим описа атмосфере у Сомбору, пред и у току отварања изложбе, помиње и имена српских уметника који су дошли из Београда да присуствују отварању изложбе: Ристу Вукановића, Уроша Предића, Марка Мурата) потенцира се управо проблем стварања слике о културној и етничкој инфериоризацији српскога народа.

О значају ове изложбе могло би се доста говорити. У извесним круговима мађарским се створило мишљење да смо ми Срби неспособни за вишу културу. То мишљење, су ови мађарски кругови сугерисали и једном делу српске интелигенције. То има за нас веома тешких и опасних последица. Нашом тобожњом културном инфериорношћу правдају се сви поступци којима је смер да се ми сузбијемо, па, ако се може, и збришемо с карте Угарске. (...) Овака културна дела, као што је ова уметничка изложба, биће кадра да увере и мађарску и српску господу о противном, наиме да је Српски народ способан и за највишу и најотменију културу, и да је не само политичка неправда него и културни грех ићи о глави таквом народу. (...) Сомборци су овде уочили једну ствар која је остала скривена чак и варошима које важе као наша културна средишта.²⁷

Ово неколико цитата из ондашње штампе одгонета смисао текста који се налази одштампан на плакату, испод назива изложбе и времена њенога трајања, делу вајара Јована Коњарека: *Ова изложба служиће за доказ колико смо ојшцили у најред и на овом велеважном културном пољу, јер ће на њој у великом броју изложени бићи најбољи радови српских уметника, сликара и вајара.*

Саму изложбу пропратило је неколико ликовно-критичких, углавном анонимних, написа у војвођанској и београдској штампи и часописима.²⁸ Заједничка одлика већине њих је дескриптиван, неретко и рефлексиван приступ делима виђеним на изложби. То је, могло би се рећи, уобичајен облик односа спрам уметности у Србији на почетку двадесетог века и уопште није неуобичајен јер је и сама ликовна критика у Срба у повоју оптерећена темом слике и настојањем да се визуелни феномен, на коме почива дело, преведе у сасвим другачији и на другачијем феномену заснован исказ. Једноставније речено, да се визуелни феномен транспонује у вербални систем знакова. У једном таквом виду приступа визуелној уметности тема је најближа и за њоме се најпре и посеже, при чему дескриптивни моменат игра битну улогу, а запостављени бивају аналитички или синтетички метод у приступу делу. Уосталом, почетак двадесетог века је време, још

²⁷ Омега (аноним), *Отварање прве српске уметничке изложбе у Сомбору*, Трговачке новине, Нови Сад, 1 (14) V 1910.

²⁸ Исто, 2–3; (аноним), *Српска уметничка изложба у Сомбору*, Српски глас, 38, Велика Кикинда, 5 (18) V 1910, 2–3; Посетилац (аноним), *Српска уметничка изложба у Сомбору*, Застава, Нови Сад, 7 (20) V 1910; Омладинац (аноним), *Ушисци са прве српске уметничке изложбе у Сомбору*, Слога, Сомбор, 16 (29) V 1910; Бранко М. Штета-Оточанин, *Одјеци прве српске уметничке изложбе у Сомбору*, Слога, Сомбор, 6 (19) VI 1910 (напис Бранка М. Штете Оточанина је најпре изашао у осјечкој *Народној обрани* а у скраћеном виду објављен је потом и у рубрици „Листак“ сомборске *Слоге*. Прим. С. М.); Островски (аноним), *Белешке са прве српске уметничке изложбе у Сомбору*, Браник, Нови Сад, 15 (28) V, 16 (29) V, 20. V (2. VI), 21. V (3. VI) 1910; М(илан) и А(ница) С(авић), *Прва српска уметничка изложба у Сомбору 1910*, Летопис Матице српске, 266, Нови Сад 1910, 89–94; Н. Н. (аноним), *Српска уметничка изложба у Сомбору*, Српски књижевни гласник, XXIV, Београд 1910, 789–793; -ић., (аноним), *Прва српска уметничка изложба у Угарској*, Словенски југ, 21, Београд 1910, 170–171.

увек, малог броја стручно образованих критичара који у своме приступу феномену уметничкога дела примењују мултидисциплинарни метод у коме се прожимају психофизиолошки метод, какав је крајем деветнаестог и на почетку двадесетог века неговао Милоје Васић, или аналитички метод и позитивистички дух, како је то чинио Богдан Поповић или, пак, историјско-уметнички приступ са наглашеном тежњом ка литерарној дескрипцији Боже Николајевића, првог професора историје уметности Београдског универзитета. Разуме се да се са тројицом поменутих критичара не исцрпљује листа оних који су се активно бавили ликовном критиком. Ту ваља поменути Надежду Петровић, расног сликара и визионарског тумача уметничкога дела у чијем се приступу слици прожимају познавање проблема егзекуције, сликарска култура, стручна терминологија и склоност ка упоређивању српске уметности са актуелном европском уметничком праксом Димитрија Митриновића који полазећи са аналитичке основе иде ка уопштавању проблема...

Оно што је иманентно већини написа, што за предмет разматрања имају изложбу у Сомбору, јесте, пре свега, свечарски тон и егзалтираност која происходи из саме чињенице да је у граду приређена једна и по броју излагача и по броју дела, за то време, велика изложба која је посетиоцима дала увид у веома квалитетну сликарску и вајарску продукцију.

Међу написима који су проpratили изложбу пажњу привлачи чланак потписан псеудонимом Омладинац, објављен у сомборској *Слози*.²⁹ Ослобођен свечарскога тона чланак садржи неколико битних констатација важних за стварање утиска о самој изложби и њеном значају.

Указујући најпре на улогу Задруге, писац уочава суштинске, друштвене и једним делом, рекао бих, психолошке проблеме у организовању изложбе и на све препреке које су морале бити савладане:

Уметничка изложба у Сомбору! Жене једне малене вароши у мору туђинштине, где је свега 12000 Срба реше да приреде српску уметничку изложбу, те да покажу и онима странама, који нас радо омаловажавају, а и нама Србима у овим крајевима који тако често малакшемо и очајавамо, колико смо јаки душевно, колико смо спремни и напредни културно, – и проведу ту своју намеру с толиким успехом, да се већи и лепши ни желети не може (...). Оне не спасавају вечност Српства и не препиру се непрестано, да ли је дозвољено једино и искључиво овим путем бити агилан, или ти је могуће и дозвољено и другим путем помоћи напретку и животу рода свог. Оне не склапају пре свега програме, те не вичу после да се до Бога чује, како је нитков, хуља, изрод ко сме да изостави ма и тачку са јоте из тог програма. Оне раде. И ко је још сумњао ваљда да је то, и једино то начин како се може и како треба водити у овим крајевима српску националну политику (...), могао се је, ако је имао очију да види, уверити о томе из овог свестраног успеха.³⁰

Настављајући свој приказ изложбе, анонимни критичар уочава и чињеницу да су на изложби приказане:

²⁹ Омладинац (аноним), *Уџисци са прве српске уметничке изложбе у Сомбору*.

³⁰ Исто.

све наше одлике уметничке и целокупна савремена српска сликарска и вајарска уметност... тако да је ова изложба пружала потпуну слику степена и квалитета српске уметности (...). Пролазио сам кроз изложбу сваки дан, гледао сам изложене радове дуго и пажљиво, и они су на мене утицали исто тако, као и српска песма, као и наша народна поезија, као и основни карактер словенске, а на посе српске душе.³¹

На извештај начин ставови овог, нажалост анонимног, критичара кореспондирају са ставовима Надежде Петровић о српској уметности, и уметности уопште, о њеној мисији и смислу: „Револуционарна уметност носи у себи између осталих задатака и националне осећаје темперамента и карактера раса. Уколико је уметност индивидуалнија утолико носи темељније у свим својим потанкостима национални карактер.“³²

Међу написима којима је пропраћена изложба пажњу привлачи и напис који је у неколико наставка штампан у *Браниковој* рубрики „Листак“. Анонимни аутор текста се потписао псеудонимом Островский.

Сам осврт, уз неизбежне литерарне рефлексије и потпуно оправдану дескрипцију,³³ показује и познавање процеса који су се одвијали у тадашњем српском сликарству. Аутор веома прецизно дефинише шта је то што га привлачи, и што сматра вредним, у Алексићевом *Усјенију Богородице* и по чему се Алексићев начин материјализације разликује од *Порџрејша* Паје Јовановића. Такође, уочава постојање нових тенденција (импресионизма) у српској уметности које налази у делима Боровоја Стевановића, Рафаила Момчиловића:

Поклоник новог правца је и Бора Стевановић. Све су му слике љубичасте, и ваздух, и земља, и кровови, и зеленило, љубичасто и спреда и у позадини, тако да човек не може да верује својим очима, као на пр. У слици *Крај Београда* да је шанац онај сасвим напред у слици скоро исте љубичасте боје, као и она земља у даљини преко Саве. Можда је то добро и тако треба да буде, само ми још не разумемо, а нису ни тако културни и напредни Немци пре двадесет и пет година разумели н. пр. свога Беклина... Слике Боре Стевановића пуне су ваздуха и светлости, а то је он и хтео да постигне (...).

И *Манасџир Ковиљ* од Рафаила Момчиловића израђен је у љубичастом тону, те врло лепо изгледа онај сумрак после заласка сунца, све провидно још и прозрачно у оном вечерњем – као неком лаком магијом напојеном – осветљењу.³⁴

Оно што, осим добре информисаности, карактерише приказ овог аутора је и разматрање односа између теме књижевног дела и њене транспозиције у свет слике: „Заиста

³¹ Исто.

³² Надежда Петровић, *Са четвртје југословенске изложбе у Београду*, Босанска вила, 1912 (прештампано и у: Лазар Трифуновић, *Српска ликовна кријшка*, Београд 1967).

³³ Када је реч о описима дела приликом приказивања изложби, ваља имати на уму да они могу бити веома драгоцени за истраживаче када реконструишу изложбу или опус појединих стваралаца. Веома често, наиме, каталози изложби нису прецизни. Нема у њима димензија, технике, године настанка и, што је чест случај, назив исте слике, од изложбе до изложбе, не буде исти. Дешава се да се иста слика у каталозима помиње под различитим називима. Стога је добра дескрипција двојако корисна. Са једне стране, одражава време у којем настаје, основне његове идеје, став, емотивно стање и општу културу самог аутора приказа, а, с друге стране, корист од добре дескрипције огледа се у могућности да се, у процесу истраживања и реконструкције изложбе или опуса једног аутора, дело идентификује.

³⁴ Островский (аноним), *Белешке са прве уметничке изложбе у Сомбору*, Браник, Нови Сад 21. V (3. VI) 1910.

је Ешкићевић прави побратим Максима Горког; и он је песник, песник бедних, јадних и потиштених, за то бира за своје слике – ноћ.³⁵

Српска изложба у Сомбору нашла је своје место и у *Српском књижевном гласнику*. Непознати аутор, потписан иницијалима Н. Н., сачинио је изузетно коректан и драгоцен напис, чија вредност лежи у томе што је посебну пажњу посветио делима која до тада нису била излагана на великим српским и југословенским изложбама. Сама напомена аутора да је на страницама *Гласника* било детаљних извештаја са: „...свију српских и I југословенских уметничких изложба и како на овој изложби има извештан број слика и скулптура о којима је већ било говора у ступцима овога часописа, то ћемо ми овом приликом дати приказ оних нових радова о којима се овде до данас није ништа писало.“³⁶ указује на ауторову добру информисаност о изложбама што су претходних година биле организоване у Србији и делима која су тада била излагана.

Иначе, аутор текста инклинира, у својим просуђивањима изложених дела, према поетици академскога реализма дајући наглашено место радовима уметника старије генерације; пре свих Паји Јовановићу и Урошу Предићу, али има разумевања и слуха за нове оријентације у српској уметности. То се јако добро види у његовом осврту на дела која је изложио Боривоје Стевановић:

Борисав Стефановић (sic: Боривоје Стевановић) – који се, као и Љубомир Ивановић, највише истиче од млађе уметничке генерације – има ту добру особину што се дао на проучавање и ваздуха и светлости. Његови радови имају у том погледу доста доброг и његово осећање за колористичан тон даје његовим радовима пријатно обележје.³⁷

Значајно место дато је изложби, разуме се, и у *Летопису Матице српске*. У рубрици „Уметност“ објављен је чланак потписан иницијалима М. и А. С-ћ. Реч је о Милану Савићу³⁸ и његовој кћери Аници Савић, потоњој Ребац³⁹.

Оно што одликује њихов приказ изложбе јесте тражење осетљиве балансне линије између унутрашњег живота и његове материјализације у скулптури или сликарству. У реченом приказу постоји неколико изврских опаски на ту тему у скулптури Ђоке Јовановића, Јована Коњарека (Јана Копиарека) или Симеона Роксандића уз учовавање суптилних различитости у поступку материјализације.

Када је реч о сликарству, Савићи не иду од аутора до аутора, већ чине избор од неколико стваралаца којима поклањају пажњу. Међу њима, понајвише, Марку Мурату и

³⁵ Исто. Иначе, *Негдашњи људи* Васе Ешкићевића су настали по мотивима истоимене приповетке Максима Горког, што је и наведено, као напомена, у каталогу изложбе.

³⁶ Н. Н. (аноним), *Српска уметничка изложба у Сомбору*, Српски књижевни гласник, XXIV, Београд 1910, 789–793.

³⁷ Исто.

³⁸ Милан Савић (1845–1930), књижевник и преводилац са немачког. Веома су цењени његови преводи Гетеа. Истовремено и преводилац са српског на немачки. На немачки најчешће преводио Јована Јовановића Змаја. С Јованом Грчићем био је уредник *Ситражилова* од 1885. до 1894, а од 1896. био је секретар Матице српске.

³⁹ Аница Савић, потоња Ребац (1893–1953), једна од најумнијих жена у Срба, филолог, хелениста, етичар, филозоф, преводилац. Прве преводне Бајрона објавила са 13 година. Превела са српског на енглески *Лучу микрозми* Петра Петровића Његоша. Непосредно по објављивању приказа Сомборске изложбе уписује класичну филологију на Филозофском факултету Универзитета у Бечу. Докторирала 1932. године на Филозофском факултету у Београду темом *Претходникова еролологија*.

његовој слици *Дафнис и Хлое*, обраћајући посебну пажњу пре свега теми мита и његовој транспозицији у свет слике.

Једнака пажња посвећена је и Урошу Предићу и његовим иконама за Преображенску цркву у Панчеву. Тачније, односу између дубоких унутрашњих емоција и њихове спољашње манифестације. У њиховом тумачењу *Светиога Димитрија* наилазимо на одсеве хеленских схватања о мудро ограничавању емоција:

Мистично религијозна, скоро појетска медитација изражена на том сањалачком лицу – које можда и са црвене косе сећа на Шилера – и у држању, спремном за јунаштво, ма и пасивно. Цела је слика особити бујни акорд а ствара га у дну модар вечерњи Солун са рујним облацима, рујним светитељским оделом и оним црвеним, расцветаним акантусом (...). У тој је слици, цветне а дискретне лепоте, ипак дах романтично византијске појезије.⁴⁰

За разлику од коментара о делима Уроша Предића, Савићи нису тако издашни у похвалама слика Стевана Алексића. Посебно је оштар њихов суд о Алексићевом *Распећу*:

...мора се рећи да је Распеће пример за то, како се такве прилике не смеју сликати. Тако ми онда на тој слици, не видимо што треба да се види. Ми овде видимо човека, мртва, подбувена, већ у првом стадијуму трулежа а никако не видимо Бога... Ми радо идемо за уметниковим замислима и израдама, само не треба да нас гони, да у једном естетски нелепом призору видимо остварену и ванредно успелу замисао.⁴¹

Има се утисак да је ове редове написала Аница Савић, имајући у виду њену вокацију спрам културе и уметности класичне Грчке – имајући у виду идеалистички концепт класичне лепоте, што се рефлектовао и у репрезентативним зидним сликама византијске и српске уметности мањинског периода, који је за Милана Савића и његову кћи Аницу представљао меру којом је ваљало сагледавати уметничка дела.

Ни друга слика Стевана Алексића, у каталогу изложбе наведена као *Богородица*⁴², није наглашено хваљена.

Неки неугодан реализам смета у иначе заиста јакој Богородици. Баш у сликама таквих прилика мора владати неки синтетички идејализам (...). Уз то, можда као један од узрока, иде необичност концепта. Иначе је и овде уметност на лепом ступњу иако су боје без праве светлости.⁴³

⁴⁰ М[илан] и А[ница] С[авић], *Прва српска уметничка изложба у Сомбору 1910*, Летопис Матице српске, 266, Нови Сад 1910, 89–94.

⁴¹ Исто.

⁴² Недоумицу каква композиција се крије иза уопштеног назива *Богородица* разрешава један од, раније помињаних, приказа сомборске изложбе објављен у новосадском *Бранику*, потписан псеудонимом Островский. У реченом приказу на самом почетку аутор каже: „...морам да напоменем, да ме је од свију изложених слика највише освојила Алексићева велика слика Успеније Богородице. Умрла је Мати Божја и апостоли се искупили око њена мртва тела, из уста јој у виду зрака, лети душа на небо у наручју божанског јој сина (...), а доле у претку приступају невољни, хроми и кљастии... да се дотакну Богородичина мртва тела те да се опросте од болести...” Потпуније о томе у: Островский (аноним), *Белешке са прве српске уметничке изложбе у Сомбору*, Браник, Нови Сад, 19. V (2. VI) 1910.

Пажњу читаоца, када је реч о сликарству Стевана Алексића, упућујем на извршну студију Јасне Јованов, *Стеван Алексић*, Нови Сад 2008.

⁴³ М[илан] и А[ница] С[авић], *Нав. дело*.

Оно што су Савићи истакли као „необичност концепта“ је, рекли бисмо, највећа вредност ове композиције.

Реч је о изузетно вешто избалансираном прожимању неколиких Алексићевих вокација; према фантазмагоричном, у горњем делу композиције у којем Христос раширених руку дочекује душу Богородице, и натуралистичком приступу „који се чита“ у првом и другом плану композиције – апостолима који окружују одар са Богородицом и невољнима што прилазе тражећи лека својој болести.

То додиривање реалног са иреалним је савршено уклопљено у моћан архитектонски декор који чине степениште, у првом плану композиције, и плато са Богородичиним одром.

Сама елаборација визуелног исказа са суверено демонстрираним осећањем за материју, материјализацију светло–тамних односа, пластицитет форме и мудро контролисану експресију целине поставила је Алексића у сам врх српских академичара и озбиљне ослонце српске модерне уметности.

Са овим написом завршава се одјек који је изложба имала у ондашњој штампи.

Но, ваљало би, у најкраћем, указати на још један напис који даје податке о делима откупљеним са изложбе.⁴⁴ Наиме, сомборска *Слога*, преносећи из *Српског књижевног гласника* напис о материјалном успеху изложбе, даје податак да је за суму од 4890 круна откупљено 16 радова са изложбе. У поменутом напису се поименично наводе аутори од којих је извршен откуп, колико радова им је откупљено и цена по којој су дела продата.

Ваља, када је реч о откупима са изложбе, указати и на још једну вест из *Слоге*, објављену недељу дана раније. У реченој вести помиње се жеља др Геде Дунђерског и молба Женској задрузи да му набави акварел *Израчи домина* Јосифа Лалића. У даљем тексту стоји да је Задруга „...успела да ово речено дело осигура за г. Др. Геду Дунђерског“.⁴⁵ Ако је Дунђерски успео да откупи Лалићев акварел, онда би број продатих радова са изложбе био 17.

Занимљиво је да су откупљене слике почетком осамдесетих година прошлога века у време завршавања рада на *Уметничкој тојографији Сомбора* биле, још увек, у власништву старих сомборских породица. Говорећи о изложби 1910. године, Павле Васић каже: „Сачуван је каталог те изложбе по чему се види да су многа дела са изложбе откупили поједине сомборске породице, код којих су и нађена приликом пописивања. Она се и данас налазе у кућама тих породица.“⁴⁶

⁴⁴ Х (аноним), *Похвала Сомборцима*, *Слога*, 6 (19) VI 1910. Уп. Зора Шипош, *Прва српска уметничка и вајарска изложба у Сомбору 1910.*

⁴⁵ -, (аноним), *После сомборске изложбе*, *Слога*, 30. V (12. VI) 1910.

⁴⁶ Павле Васић, *Уметничка тојографија Сомбора*, Нови Сад 1984. Уп. Зора Шипош, *Нав. дело*. Нажалост, податак Павла Васића да се дела налазе у кућама старих сомборских породица није побудио знатижељу и потребу каснијих истраживача да се дела сниме и обраде кроз форму текста који би се бавио Првом српском уметничком изложбом у Сомбору. Од времена рада на *Тојографији* прошле су три деценије. У међувремену земља је прошла кроз распад, ратове и застрашујућу депресију у којој су многа уметничка дела могла да промене власнике. Изумирале су и нестајале старе породице а са њима су нестајала и дела. Проналажење поменутих дела је био један од великих проблема у раду на овоме напису – проблем који нисмо могли да разрешимо.

Српска уметничка изложба у Сомбору заиста је представљала изузетан догађај у културном животу српскога народа на тлу Хабзбуршке монархије.

Често се говори и о њеном политичком значају. Логично је и да се поставља питање шта је то што има политички значај у време одржавања сомборске изложбе.

Можда одговор на то питање даје Љубица Миљковић подсећајући да је духовни претеча „Ладине“ мисије Надежда Петровић и њен став о потреби и могућности исказивања националних особености уметничким делом. „Чланови ’Ладе’ су брзо схватили попут Надежде неопходну потребу новог склопа односа између наше мисли и нашег делања, па и преко ликовне уметности која, да још једном поновимо, није само ’палета’ или ’длето’ већ да се преко ње могу осетити стремљења па и остварити најбитније тежње једнога народа.“⁴⁷ Ваља, притом, имати на уму да је прва деценија двадесетог века, дакле и време одржавања изложбе у Сомбору, време великих искушења и притисака пред којима су се нашли Краљевина Србија и њен народ у земљи и на територијама што су биле под влашћу Хабзбуршке монархије и Османске империје. Поменимо, само, анексију Босне и Херцеговине, царинску кризу, а да не помињемо ратове што ће уследити 1912. и 1913. и одмах затим Велики рат 1914–1918.

Стога је сасвим природно да уметност добије форму ангажованости тематиком којом се, на уметнички начин, уобличава и одржава свест о дугој и богатој историји једнога малог народа какав је српски.

Постоји и други начин, што је случај са изложбом у Сомбору, којим се крепко може утицати на српски народ, у то време, ван граница државе. Једноставно, организовањем такве изложбе и делима која су на њој виђена – делима чија тема је била изван националног и историјског репертоара – јасно је стављено до знања, како је то записано у новосадском *Женском свейу*:

Ова је изложба изнела у лепом облику будну свест оностраног Српства и висок ступањ народне културе, те можемо бити поносни и у толико више захвани Сомборкињама које су угрбиле за то баш онај моменат, када се о нашем народу овамо почело писати и говорити на једном делу да га нема а на другом да му је култура тако ниска да не заслужује пажње.⁴⁸

Размишљати, данас, о овој изложби доста је тешко зато што су многа дела са ње, у међувремену, нестала. Многима је промењен назив тако да се добар број њих не може са сигурношћу идентификовати и, разуме се, до неких дела није могуће доћи.⁴⁹

⁴⁷ Љубица Миљковић, *Лада 1904–1994 – поглед у прошлост*, Београд 1995.

⁴⁸ Аноним, *Ошварање српске уметничке изложбе у Сомбору*, Женски свет, XXV, Нови Сад, 1910, 5.

⁴⁹ Када је реч о публикувању дела са ове изложбе, постојала је, код аутора написа, озбиљна дилема да ли уз текст ваља приложити и скроман број оних радова за које се, поуздано, зна да су били излагани на изложби или из написа треба искључити ликовне прилоге будући да је реч о радовима неколико аутора.

Но, будући да су у досадашњим написима о овој изложби репродуковани једино Коњареков плакат и улазница за изложбу, превагнуло је мишљење да прилагање и овако скромног броја репродукција дела са изложбе ипак представља прилог стварању, макар и сумарне, представе о значају овог догађаја у културном животу Војводине. За помоћ у прибављању, уз текст приложених, репродукција захвалност дугујем колегама из Народног музеја у Београду и Галерије Матице српске у Новом Саду.

Једини начин, истовремено и најнесигурнији, да се створи представа о овој изложби су аналогije са истовременим или нешто раније насталим делима излагача и са битним променама које су се дешавале у њиховој поетици у то време.

Шта је представљала Прва српска уметничка изложба у Сомбору у светлости актуелних збивања на српској уметничкој сцени?

Ако се погледа списак излагача и при томе има у виду време када су они као ствараоци формиран и шта је био етички и естетски идеал њиховог стваралаштва, може се уочити да су се на изложби нашла дела неколико генерација српских уметника – сликара и вајара.

На једној страни било је заступљено стваралаштво старијих уметника – академичара, у најпозитивнијем значењу тога појма, сликара Паје Јовановића, Уроша Предића, Стевана Алексића, што су у своме стваралаштву имали у једном тренутку, мање или више, присан додир са плеризмом да би се следећи своју поетичку вокацију приклонили академизму.

Када је реч о вајарима Ђорђу Јовановићу и Симеону Роксандићу, појам академизам је општи стилски именитељ у којем ваља разазнати утицаје италијанског деветнаестог века и француске предроденовске пластике што се „чита“ у њиховим делима виђеним на изложби у Сомбору.

Када је пак реч о Јовану Коњареку, скулптору што је веома кратко боравио у Србији, његово дело носи одлике реализма са повременим инклинирањем према употреби романтичарских акцената и експресивној фактури површина. Његов *Последњи уздах*, дело виђено на изложби у Сомбору, грађено је на осетљивој балансној линији између реализма и експресивног дефинисања површина на лицу мајке.

На извешан начин Марко Мурат својим делом чини прелаз од сликарства Стевана Алексића, Паје Јовановића и Уроша Предића према стваралаштву млађих и најмлађих уметника на сомборској изложби.

Наиме, Мурат је десетак година пре ове изложбе у свом стваралаштву ушао у проблем светлосних решења настојећи да у дело угради све оне суптилне и сложене рефлексе који се јављају на предметима под интензивном медитеранском светлошћу. Између 1904. и 1908. године у његовим делима доминира готово импресионистички дефинисана поезија светлости.

Чињеница је да су и дела изложена на Уметничкој изложби у Сомбору имала све одлике његових репрезентативних слика.⁵⁰ Узгред буди речено, Муратове слике су привукле неподељену пажњу критике на овој изложби. Биће да је у њима било садржано оно што је Богдан Поповић, у једном за живота необјављеном тексту, написао: „Родољубље, религија, љубав према завичају – то су његове три основне инспирације. Поетско осећање природе, укус, мера и виша култура – његове су душевне и интелектуалне особине. Савладана техника и колористички дар, – обележје су његовог сликарског извођења.“⁵¹

⁵⁰ Ваља поменути да су *Дафнис и Хлое* и *Пролеће* слике виђене у Сомбору већ биле излагане 1904. године на Првој југословенској уметничкој изложби у Београду. О томе вид. у: Драгутин Тошић, *Југословенске уметничке изложбе*, Београд 1983.

⁵¹ Цитирано према: Лазар Трифуновић, *Једна неосишварена изложба Марка Мураћа*, ЗЛУМС, 8, Нови Сад 1972.

Рекло би се да је круг пленериста на овој изложби био најбројнији и да су се њихова интересовања кретала на релацији од сликања светлости у функцији предмета, на шта наилазимо у делу Јосифа Лалића, Петра Почека, Рафаила Момчиловића, Васе Ешкићевића, до сликања светлости у функцији материјализације финих светлосних и емотивних треперења у простору блиских поетском реализму какве је знала да материјализује Бета Вукановић, остајући верна топлотном осећању за народни живот, необичне физиономије и изворности народног живота. Сличне особине показивао је и Љубомир Ивановић у неколиким ентеријерима на овој изложби. Но, он се у то време готово потпуно приклонио цртежу, којим ће остварити богат и сложен опус чија ће тема бити земља, њени забачени крајеви и предели.

Сликари који су чинили резолутан искорак из пленеризма ка импресионизму падали су најмлађим излагачима. Пре свих Боривоје Стевановић који је већ око 1906. године озбиљно ушао у проблем материјализације светлости одбаивши тамне сенке и мрки тон, отварајући простор слике за светлосне пулсације, лаку прозрачну атмосферу и лирски доживљај.

Са Љубицом Филиповић и Наталијом Цветковић, за чија дела приказивачи нису имали много разумевања, али су, ипак, доброћудно у наредним годинама од њих очекивали више, завршава се круг излагача на Уметничкој изложби у Сомбору.

Речено је да се на Првој српској уметничкој изложби у Сомбору својим делима представио један круг значајних стваралаца различите генерацијске и поетичке припадности. Дијапазон њихових уметничких интересовања кретао се од академизма до пленеризма и опрезних додиривања са поетиком импресионизма.

Када је реч о вајарима, тај дијапазон у елаборацији кретао се од академизма до романтичарских акцената и интересовања за појачану експресију фактуре.

Речју, изложба у Сомбору представила је војвођанској културној јавности део актуелности на српској уметничкој сцени који се огледа у паралелном егзистирању академизма као оријентације која је већ била, на известан начин, на заласку и пленеризма који чини здраву основу српске модерне.

Свакако да би утисак о актуелностима на српској уметничкој сцени био комплетнији да су се на изложби нашли и радови оних сликара који су већ дубоко били зашли у елаборацију импресионизма, попут Милана Миловановића, или већ били на путу да изађу из њега, попут Надежде Петровић.

Но, и без њих оно што су показали ствараоци представљало је пресек квалитетног стваралаштва у српском сликарству на почетку двадесетог века у којем су се могли разазнати одсеви различитих токова присутних у европским ликовним центрима – одсеви што су их апсорбовали ствараоци током свога школовања у њима. Могли су се осетити благи утицаји Академије у Минхену, Ажбеовог ателјеа, Беча, Будимпеште, Русије, Италије и, разуме се, домаће традиције.

Srđan Marković

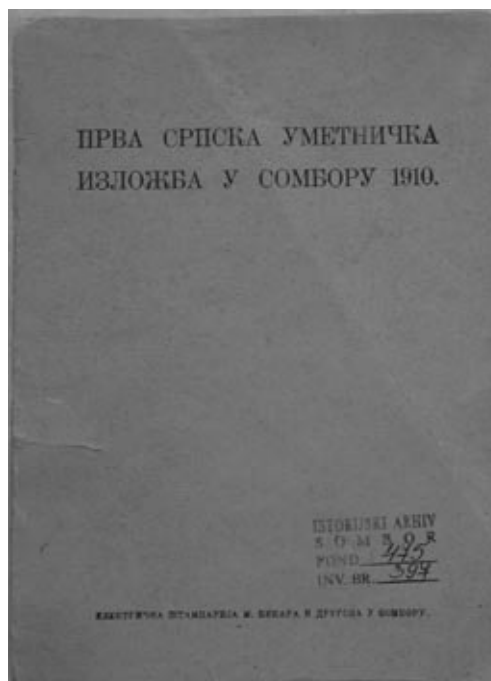
THE FIRST SERBIAN ARTISTIC, PAINTERS' AND SCULPTORS' EXHIBITION
IN SOMBOR IN 1910

Summary

The first Serbian artistic, painters' and sculptors' exhibition in Sombor in 1910 represented an important cultural and political event in the regions inhabited by the Serbian population within the borders of the Austrian-Hungarian Monarchy. Organized through the cooperation of Serbian Lada and the Sombor women's charity organization, the exhibition gathered 17 painters and three sculptors, who exhibited, according to a not fully reliable catalogue, 110 pieces: paintings, water colours, sculptures and drawings. The exhibition resonated strongly in the Vojvodinian press of the time and, logically, in journals and newspapers that were published in the Kingdom of Serbia. The importance of this event is twofold. On the one hand, one could speak about its political importance, more precisely, the need for the Serbian people to stand against the inscriptions which had the aim to minimize the value of the Serbian culture and art. On the other hand, however, the artistic importance of this exhibition lay in the fact that it enabled the Vojvodinian cultural public to see samples of high quality pieces of the Serbian visual art at the beginning of the 20th century, which reflected various currents present in European art centres, absorbed by artists during their stays there. One could sense mild influences of the Munich Academy, Ažbe's Studio, Vienna, Budapest, Russia, Italy, and, of course, the domestic tradition.



Сл. 1. Јован Коњарек, *Плакај Прве српске уметничке изложбе у Сомбору 1910*, Градски музеј, Сомбор



Сл. 2. Насловна страна каталога Прве српске уметничке изложбе у Сомбору 1910, Градски архив, Сомбор

* ПРВА СРПСКА УМЕТНИЧКА, СЛИКАРСКА И ВАЈАРСКА ИЗЛОЖБА...



Сл. 3. Стеван Алексић, *Успење Боџородице*, 1906, Галерија Матице српске, Нови Сад



Сл. 4. Стеван Алексић, *Распеће*, 1910, Галерија Матице српске, Нови Сад



Сл. 5. Ђорђе Јовановић, *Црноџорац на сѣраџи*, 1902 (уништено)



Сл. 6. Ђорђе Јовановић, *Најушћена*, 1907, Народни музеј, Београд



Сл. 7. Ђорђе Јовановић, *Туџа*, 1907, Галерија Матице српске, Нови Сад



Сл. 8. Ђорђе Јовановић, *Rosa belgradensis*, 1908, Галерија Матице српске, Нови Сад



Сл. 9. Јован Коњарек, *Последњи уздах*, 1906, Приватно власништво



Сл. 10. Марко Мурат, *Дах дубровачког пролећа или Кайиника*

* ПРВА СРПСКА УМЕТНИЧКА, СЛИКАРСКА И ВАЈАРСКА ИЗЛОЖБА...



Сл. 11. Марко Мурат, *Молићва – Срби зајадне цркве*
(репродуковано из каталога српске изложбе у Риму 1911)



Сл. 12. Урош Предић, *Вредне ручице*,
1887, Народни музеј, Београд



Сл. 13. Симеон Роксандић, *Јосиф Маринковић*, Музеј града Београда

АНА ПАНИЋ
Музеј историје Југославије, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Уметност и власт: пејзажи из ликовне збирке Јосипа Броза Тита

САЖЕТАК: Пејзажи из ликовне збирке Јосипа Броза илуструју токове југословенске уметности, али посматрани са једног другог аспекта они су одраз идеологије власти. Нису само невини прикази природе и градова, већ имају јасну политичко-пропагандну улогу због чега се велики број њих нашао у Титовој резиденцији као слика новог друштва и историјска потврда нове Југославије којој је недостајао легитимитет. Пејзажи су у историји уметности често коришћени за изражавање друштвених односа. Тако се нимало случајно на самом улазу у Титову резиденцију налазило платно Исмета Мујезиновића са приказом Јајца, легендарног града у коме је створена социјалистичка Југославија. Намера нам је да овим радом покажемо како фигуративне слике, поред самих призора које представљају, преносе и многе друге поруке. Стављене на располагање друштву, односно друштвеном употребом која је додата чистој материји, постају плен митског говора и поред уметничке вредности даје им се вредност означитеља, тј. симбола.¹

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јосип Броз Тито, пејзаж, Југославија, идеологија, национални идентитет, пропаганда.

У СФР Југославији, која је била федерација нација које имају засебне историје и различите вере, требало је створити осећај заједништва, окупити људе око заједничке културе, ујединити широке масе и идентификовати заједнички национални идентитет.² Народи различите политичке културе и животног искуства нашли су се у заједничкој држави стварањем Краљевине СХС која није имала јасно одређену ни прецизно формулисану културну политику, као један од видова преко којих је могла да се оствари јача интеграција. За разлику од културне политике међуратне Југославије која је била више скуп индивидуалних иницијатива појединаца него колективних културних напора државе, нова власт је већ 1945. године поставила темеље апарата агитације и пропаганде са циљем да у рукама Партије и њених пропагандних установа концентрише „посредно или непосредно“ целокупан политички, културни, просветни и научни живот и каналише све тежње становништва за културним животом. Требало је кроз рад

¹ Р. Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, Београд 1979, 229–231.

² О употреби прошлости за стварање и конструисање нација вид.: Е. Смит, *Златно доба и национални прейород*, Реч – часопис за књижевност и културу, бр. 56, Београд 1999, 93–110.

у области културе и стваралаштва упознавати масе са циљевима КПЈ, мобилисати их и „извлачити“ испод туђих културних и идеолошких утицаја.³

Прво и основно обележје националног идентитета је историјска територија, односно домовина, колевка народа која је својим припадницима „света“, која им припада као и они њој.⁴ Нације су незамисливе без заједничких митова о територијалном завицају и сећању на њега. То је оно што домовину чини јединственом а њена природна обележја добијају за народ историјски значај, постају места ходочашћа. Масовним системима образовања власт усађује националну оданост.⁵ Коришћењем симбола, увођењем нових празника и церемонија стваран је колективни идентитет Југословена. Без обзира на националност, верску припадност, класне и индивидуалне разлике ствара се осећај припадности једној заједници. Држава активно ради на стварању јединственог културног и историјског памћења, које би партикуларне националне историје (и уметности) учинило заједничком – југословенском.⁶ Уметност је имала значајно место у конституисању идеологије власти, представљала је „рекламни излог“ нове постреволуционарне власти.⁷ Прошлост, хероји, народ и територија основни су топови уметности у служби нације.⁸

Глорификована је заједничка прошлост и то искључиво херојско доба Народноослободилачке борбе и њених жртава које су донеле слободу и срећнију будућност. Ликовни прикази територија, односно пејзажи, имали су врло значајну улогу у конструисању националног идентитета. На платну су представљана места везана за историју Југославије, стварну или конструисану, попришта великих партизанских битака попут Сутјеске и Козаре, препознатљиви предели и градови и тако је стварана иконографија нације. Прикази одређених места везивали су се за њихову прошлост и постајали носиоци националне меморије.⁹

Једна од примарних функција визуелне културе у служби нације било је њено деловање у јавности.¹⁰ Како је резиденција Јосипа Броза, поред тога што је он у њој живео, била и јавни простор у коме су примани страни државници, требало је ликовном декорацијом јасно идентификовати и репрезентовати идентитет заједнице. Као што је у швајцарском парламенту истакнут пејзаж језера Ури, места на коме је, по легенди, настала швајцарска федерација,¹¹ нимало случајно на самом улазу у Титову резиденцију, у холу, месту доласка и протоколарног хода, где се остварује ефекат првог утиска, налазило се платно Исмета Мујезиновића са приказом Јајца (сл. 1), легендарног града у коме је створена социјалистичка Југославија. Уметност преузима политичку улогу и

³ Љ. Димић, *Антифашистичка култура: антифашистичка фаза културне политике у Србији 1945–1952*, Београд 1988, 1–70; Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, 1–3, Београд 1996.

⁴ Е. Д. Смит, *Национални идентитет*, Београд 1998, 23.

⁵ Исто, 31–71.

⁶ О изградњи југословенског културног памћења вид.: *Памћење и историја* (ур. Г. Ђерић), Београд 2009.

⁷ П. Марковић, *Београд између Истјека и Зайада 1948–1965*, Београд 1996, 321.

⁸ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 72–152.

⁹ Н. Макуљевић, *Нав. дело*, 140.

¹⁰ Исто, 243.

¹¹ Исто, 249.



Сл. 1. Исмет Муџезиновић, *Јајце*; уље на платну, 64 x 95 cm; сигн. дд: Исмет; Поклон Народног одбора града Јајца, 29. 11. 1953 (власник Музеј историје Југославије, Београд)

задатак јој је да слави друштво и нови систем, да визуелизује идеологију, постаје нека врста *biblie pauperum* новог доба.¹²

Држава чији је национални идентитет базиран на природним лепотама и богатствима њених република и покрајина и идеји братства и јединства, јер „ни једна република не би била нико и ништа да нису све заједно“,¹³ репрезентована је кроз читав низ предела и ведута „од Триглава до Ћевђелије“ који доприносе изградњи слике о целовитости националног простора. Брижљиво су биране слике чији су мотиви били одговарајући, а њихови аутори политички подобни. У складу са тадашњом културном политиком, Партија је тражила од уметника да „уметнички обради нашу савремену историју, наше друштво, савременог човека, да прикаже преломне године – НОБ, обнову, индустријализацију, изградњу“.¹⁴ Представљајући Лењинову личност кроз сликарска дела из фазе социјалистичког реализма, Катрин Бекер¹⁵ на одличан начин показује како је

¹² О уметности у служби идеологије вид.: Л. Мереник, *Уметносћ и власћ*, каталог *Quadrifolium Pratenae*, Београд 1998, 9–20; Исти, *Идеолошки модели: Српско сликарство 1945–1968*, Београд 2001, 21–47.

¹³ Јосип Броз Тито, говор у Сплиту маја 1962. године. Компакт диск *Иде Тито...*, ПГП–РТС, Београд 2006.

¹⁴ *Стайгућ Савеза ликовних уметника Југославије*, Београд 1948. Цитирано у: Љ. Димић, *Нав. дело*, 193.

¹⁵ К. Бекер, *Званично шело у комунизму: Лењин, у: Ново читање иконе*, приредио Дејан Сретеновић, Београд 1999.



Сл. 2. Вилим Свечњак, *Кумровечка долина*; уље на платну, 68,5 x 90 цм; сигн. гл: Свечњак; Поклон Синдиката Хрватске, 24. 5. 1960 (власник Музеј историје Југославије, Београд)

уметност стављена пред задатак да у визуелним илузијама буде „огледало непостојеће стварности“.¹⁶ Пејзажи из Титове збирке имају јасну политичку интенцију да визуелно аргументују легитимитет новог друштвеног поретка кроз:

- приказивање идеализоване стварности (бројним приказима главних градова и њихових предграђа која ће се тек развијати у акцијама социјалистичке изградње земље, идилични прикази историјских места, природних лепота и других важних локалитета у симболичкој географији Титове власти);
- хагиографским методама селектоване биографске елементе из Титовог живота (ликовне представе Кумровца (сл. 2) као места порекла и детињства Јосипа Броза, затвора у Лепоглави као сведочанства о раном револуционарном раду у илегали, до

¹⁶ *mirror of non-existing reality*, уоп. Aksyonov-Meerson, Mikhail, *The Art of Socialism Realism*, у: А-Ја 3/1981, 58.

Јајца – места у коме је извршена институционализација Титовог имена на Другом заседању АВНОЈ-а када му је додељено највише војно звање маршала¹⁷).

НАСТАНАК И РАЗВОЈ ТИТОВЕ УМЕТНИЧКЕ ЗБИРКЕ

Током читавог послератног периода Јосипу Брозу су даривани уметнички радови у свим медијима – штафелајне слике, скулптуре, графике, цртежи, акварели, интарзије, копије фресака и мозаици, па је период од 1944. до 1980. године временски оквир настајања збирке.¹⁸

Ликовна збирка Јосипа Броза Тита специфична је по томе што није сакупљана по унапред утврђеном плану, већ је настајала као збирка поклона која често више говори о укусу дародаваца, њиховим жељама и осећањима и односу који су имали према председнику Југославије. То је био један од начина јачања Титовог култа чији су основи постављени још у ратном периоду, са жељом да се покаже колика је љубав коју широке народне масе гаје према Титу.¹⁹ Међу дародавцима су били органи државне и локалне управе, разне друштвене и политичке организације, радни колективи, грађани, познати уметници, аматери, самоуки сликари и вајари, исељеници, али и председници и други званичници страних држава. Тако је створен хетерогени ликовни фонд, синтеза предмета обједињена именом Јосипа Броза као човека на врху хијерархијске лествице друштва.²⁰ Изградња Титовог култа није била производ само Титовог рада, већ и организованог политичког улагања у том циљу.²¹ У избору уметничких дела која ће бити поклоњена Титу у највећем броју случаја учествовао је Кабинет председника који је врло вешто посредовао између њега и дародаваца. Постојала је посебна служба за поклоне чији је рад био прецизно регулисан „Упутством о пријему, евиденцији и руковању поклонима упућеним Председнику Републике и супрузи, захваљивању и узвраћању поклона“²². Одељење безбедности вршило је провере пошилића²³, дела и аутора, и уколико би један од елемената био доведен под сумњу и идеолошки знак питања, такав поклон је одбациван или враћан дародавцу.

Почетком стварања музејског фонда може се сматрати изградња такозваног „музеја дарова“ почетком педесетих година прошлог века. То су биле године када је највише поклона пристизало јер је било потребно додатно ојачати култ Тита који је ипак био у

¹⁷ Д. Ћаловић, *Јосип Броз Тито: студија имиџа*, Београд 2006, 22.

¹⁸ Љ. Станимировић, каталог *Ликовна збирка Јосипа Броза Тита*, Београд 1982.

¹⁹ Централни комитет КПЈ 21. маја 1945. године издао је директиву свим централним и покрајинским комитетима да се у вези са Титовим рођенданом 25. маја објаве разне теме о његовој улози у рату и послератној изградњи и пошаљу му се поздравни телеграми. Све је још увек требало бити скромно како се Стаљин не би увредио јер је „генералисимус“ једини у међународном радничком покрету имао право на прославу рођендана; М. Терзић, *Титова вјештина владања*, Подгорица 2005, 57.

²⁰ О збирци Јосипа Броза као владарској колекцији вид.: Н. Радић, *Збирка Јосипа Броза Тита као слика моћи*, необјављена докторска дисертација, одбрањена 22. децембра 2008. на Филозофском факултету, Универзитет у Београду; Н. Радић, *Слика Младоси, краљица животиња у конјексти збирке Јосипа Броза Тита*, Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду III/IV 2008; Н. Радић, *Ка новој сиситематизацији ликовне збирке Музеја историје Југославије*, необјављен кустоски рад, одбрањен 2003.

²¹ О стварању представе о Јосипу Брозу кроз анализу медијских приказа вид.: Д. Ћаловић, *Нав. дело*.

²² Преднацрт III Упутства од 16. 02. 1965. Архив Југославије, фонд Кабинета председника Републике 836; М. Цвијовић, каталог *До уи Дес – дарови и уздрја*, Београд 2003, 64–67.

²³ Уколико је реч о појединцу, детаљно је проверавана његова прошлост, морално владање и ментално здравље, као и разлог слања поклона; Исто.

сенци Стаљиновог култа до раскида са Русијом. Јавни музејски живот Титових поклона почео је отварањем Музеја „25. мај“ 1962. године, чији су највећи део чиниле штафете и макете.²⁴ Одабрани експонати из ликовне збирке који су могли имати „подстицајан, морални и политички, утицај на омладину“,²⁵ чинили су мањи део поставке која се није мењала наредних двадесет година, док су највреднији предмети остали у резиденцијалним просторима, доступни само одабраним гостима председника Републике, јасно репрезентујући идентитет и снагу заједнице.²⁶

Две године након Титове смрти Скупштина Југославије 19. новембра 1982. године доноси закон о формирању Меморијалног центра „Јосип Броз Тито“, установе чији је задатак да чува и негује успомену на Јосипа Броза, што збирци даје ново значење које и јесте у основи сакупљања – да колекционара учини бесмртним.²⁷ Тако Музеј „25. мај“ постаје део великог меморијалног комплекса који обухвата резиденцијалне објекте у кругу Ужичке улице број 11–15 у Београду који су преуређени у музејске објекте и отворени за посету. За нашу причу о ликовној збирци значајна су два објекта која су садржала уметничка дела, Резиденција и Овална кућа.

У приземљу зграде у Ужичкој 15 која је 36 година била дом и службена резиденција Јосипа Броза²⁸ отворена је за јавност од марта 1983. године амбијентална поставка са жељом да се сачува и презентује аутентичан простор у коме је Тито живео. Наглашена је његова јавна, државничка улога, док су приватне просторије на спрату остале затворене. У Резиденцији су се налазила највреднија дела из ликовне збирке, од којих су већину чинили поклони, али су нека и наменски набављана за допуну репрезентативних простора, као што су дела западноевропског сликарства од XVI до XIX века са врло оскудним подацима о ауторима. Издвајају се два пејзажа, Валдмилеров (Ferdinand Georg Waldmüller) из 1860. године и *Римска обала Тибра* непознатог римског сликара из XVIII века, поклон папе Павла VI 1971. године.²⁹

²⁴ Зграда је изграђена по пројекту арх. Мике Јанковића и поклон је града Београда Титу за седамдесети рођендан. Оснивачки акт указује да је задатак сталне поставке да „одражава личност и активности Јосипа Броза Тита у стварању нове социјалистичке заједнице и представља средство за инспирисање различитих активности повезаних са истраживањем целог раздобља коме је обележје дао Тито“, Документација Музеја историје Југославије; Водич кроз Музеј „25. мај“, Београд 1978.

²⁵ Н. Радић, *Слика Младосић*, 68.

²⁶ А. Панић, *О грифонима, једнорозима и камену с Месеца или о последњој владарској колекцији*, каталог *Смрт у шпезору*, Музеј историје Југославије, Београд 2009.

²⁷ О колекционарству вид.: Lorraine Daston, Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York 2001; K. Pomian, *Collectors and Curiosities*, Cambridge 1990.

²⁸ Кућа која је пре Другог светског рата припадала инж. Александру Ацовићу саграђена је 1933/34. по пројекту арх. Владислава Владисављевића, који је радио у грађевинском предузећу „Лабор“ чији је власник био инж. Александар Ацовић; Разговор са арх. Драгомиром Ацовићем, Радио Београд II програм, 7. 5. 1999. Сценарио и режија: Снежана Ристић и Радоња Лепосавић. Арх. Владисављевић, чији стилски израз одликује декоративност, био је у међуратном периоду познат по грађењу породичних стамбених зграда и вила на Дедињу и Сењаку. О арх. Владисављевићу вид.: С. Максић, *Архитектура Владислав Владисављевић*, Архитектура и урбанизам, 2, Београд 1995, 89–91; *Лексикон неимара* (ур. З. Маневић), Београд 2008, 69. Зграда је први пут адаптирана 1948. године када је дограђен радни кабинет, док су крупнији радови изведени 1970–1972. године на основу идејног пројекта арх. Бранка Бона када је фасада у знатној мери измењена и вила проширена тако да је одлике Владисављевићеве архитектуре задржала само у простору централног хола; Б. Стојановић, *Меморијални центар „Јосип Броз Тито“*, *Исторички оквири и историјски облици*, Годишњак града Београда, XXX, Београд 1983, 175; Јб. Милетић-Абрамовић, *Архитектура резиденција и вила Београда 1830–2000*, Београд 2002, 255.

²⁹ Телевизијска емисија „Ужичка 15“, ТВ Београд I програм, 19. мај 1982, 20 ч. Сценарио и текст: Петар Тურიћ.

Овална кућа завршена је 1979. године за нову резиденцију која је требало да буде комбинација стамбеног и изложбеног простора, нека врста приватног музеја како би Тито својим гостима непосредно могао да покаже изложене експонате, али се због болести у њу никада није уселио. Отворена је за јавност 18. маја 1984. године као музеј поклона и признања када се усталио дефинитиван назив – Спомен-збирка.³⁰ Циљ је био представити оно што је најрепрезентативније и највредније у свим збиркама и посебно нагласити значај и порекло дародавца. Изабрани експонати из ликовне збирке, 50 дела савремене југословенске уметности, изложени су у седам сала на првом спрату овог необичног и компликованог простора кружне основе.³¹ Стална поставка ликовне збирке проширена је 1989. године, да би већ наредне године била премештена у једну од великих сала Музеја „25. мај“.

Деведесете године донеле су распад земље, што је условило и постепено пропадање меморијала њеног творца. С променом идеологије Меморијални центар више није био установа од посебног друштвеног интереса, како је писало у оснивачком акту, и таворио је до 1996. године када је настао Музеј историје Југославије спајањем Музеја револуције народа и народности Југославије и Меморијалног центра „Јосип Броз Тито“. Зидом су ограђене кључне музејске јединице попут Резиденције, Библијарнице, Ловачке куће и Спомен-збирке које више нису биле део Музеја већ су добиле статус резиденцијалних објеката у власништву државе. Музејске поставке у Резиденцији и Спомен-збирци су затворене за посету а културна добра у њима постала су од 1997. године недоступна и запосленима у Музеју. Нека ликовна дела су почетком деведесетих преузета на одређен рок ради опремања репрезентативних државних објеката где се још увек налазе, а нека су остала у просторима бивших музејских објеката.

ПЕЈЗАЖИ

Социјалистички реализам је изградио критеријуме на основу којих је вредновао свако уметничко дело и целокупно културно наслеђе. Да би служила револуцији, традиција је морала бити марксистички и критички осветљена „на нов начин“, тј. морала је да буде „партијна“, по форми реалистична, по садржају напредна, социјална и народна, односно разумљива и јасна и широко приступачна. Уколико не би задовољавало ове критеријуме, наслеђе би било одбацивано као негативно.³² Предмети, ма колико били из неких других времена или с неких других простора, значење добијају у складу са временом и простором у коме се налазе. Њихово значење и вредновање се тако мења – проширује или инвертује, у складу с начином концептуализације стварности у времену и простору у којима су се нашли. Обједињени у збирци, звала се она музеј или некако другачије, предмети добијају значења која произлазе из разлога због којих збирка постоји, односа који се поводом ње успостављају и релација моћи које се њоме потврђују.³³

³⁰ Назив *Вила МИР*, који се у штампи најчешће помиње, добила је тек касније када се у њу после бомбардовања резиденције уселио Слободан Милошевић.

³¹ Зграда је пројекат инж. Никодима Јовановића по идејном решењу арх. Мирка Кипчића. Тито је лично одредио локацију, као што је лично давао и упутства о уређењу зграде као музеја одабраних дарова из земље и иностранства; Група аутора, каталог – монографија *Меморијални центар Јосип Броз Тито*, Нови Сад 1991.

³² Љ. Димић, *Нав. дело*, 28–55.

³³ Љ. Гавриловић, *О њој и њенима, и њеним и њенима и њеним и њенима*, Београд 2009, 12–13.

Најстарији пејзажи југословенске уметности из збирке припадају сликарству импресионизма које је на нашим просторима везано углавном за српске и словеначке сликаре, настало тридесетак година после француског и то не под утицајем Париза, већ Минхена где се школовала већина наших сликара тог периода. Матија Јама је уз Рихарда Јакопича, средишњу личност словеначког импресионизма, Ивана Грохара и Матеја Стернена био творац импресионизма у Словенији. Главни циљ му је био сликање светла, што се види и на платну *Предео* расветљене палете и обојених сенки. Грохарево *Пролеће* из 1903. године, године која представља прекретницу у развоју његовог сликарства, рађено је кратким потезима и пастозном фактуром која је по слици распоређена тако да даје утисак преливања, приближавајући се француском импресионизму. У *Љубљанском џраду* Рихард Јакопич још увек није развио свој колористички метод до пуне снаге. Мотив се раствара, куће се једва распознају, користи се широким површинама, али још увек преовлађује минхенски мрки тон, окерсиво са акцентима љубичасте и зелене боје. *Предео II* Надежда Петровић по свом обичају није датовала, али се по карактеристичном прецизном потезу може закључити да припада првом србијанском периоду, тачније фази Ресника, где највероватније и настаје 1904. године. Не припада ни фовизму ни импресионизму, већ је типичан производ сецесије, која се провлачи кроз сва четири периода стваралаштва Надежде Петровић. *После њада Ђурђевић сџујова* је једно од малобројних сачуваних дела из Надеждине ратне епохе, због чега представља посебну драгоценост у збирци. Скицу рађену на брзину, вероватно у предању између битака, у техници пастела на картону одликују динамичан потез и топле црвене хармоније. На полеђини картона налази се налепница Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зуборић“ која сведочи да је цртеж излаган 1938. године.³⁴

Крај Првог светског рата затекао је већи број југословенских уметника у иностранству. Уметници се враћају са школовања из европских уметничких центара и формира се нова уметничка сцена у новој заједничкој држави Срба, Хрвата и Словенаца. Они не чине хомогену целину, већ се преплићу различити стилови и утицаји. Сава Шумановић под утицајем свог учитеља Андреа Лота доноси искуства кубизма. Платно *Крај језера (На њлажи)*³⁵ из 1921. године припада периоду када је покушао да помири ломљење облика и сликање стварне природе. Настало је у години која је била од посебног значаја у Шумановићевом опусу, години када ствара прва посткубистичка платна српског сликарства. Сасвим напред, у првом плану је кубични акт, док пејзаж у другом плану моделује у дубину, што је неспојиво са кубистичком концепцијом слике која се гради геометријски, као плитки рељеф, без стварања илузије дубине.

Минхенско схватање слике још дуго је било присутно код српских, хрватских и словеначких сликара, поборника југословенске идеје, који су се у атељеу Антона Ажбеа у Минхену први пут срели и започели уметничку сарадњу. Минхенско схватање слике нису у Југославију донели само Ажбеови ђаци. Сем њих, у баварској престоници, на Академији, школовала се велика група младих која није могла да се ослободи утицаја академског образовања. Примери за то су уља Бете Вукановић и Владимира Бецића,

³⁴ Периодизација по: М. Стевановић, *Надежда Петровић*, у: *Сликари и вајари II*, Београд 1959, 5–17.

³⁵ Репродуковано у монографији: М. Б. Протић, *Сава Шумановић*, Шид 1985, репродукција бр. 26.



Сл. 3. Моша Пијаде, *Борик у Лејтожлави*, 1931; уље на платну, 60 x 88 cm; сигн. дд: М. Пијаде, 1931 (власник Музеј историје Југославије, Београд)

чији је *Сћари Загреб* типична слика минхенског круга, тамног колорита и густих намаза боје. На сликама Менција Клемента Црнчића, изузетног пејзажисте и првог сликара марина у хрватском сликарству, може се видети тај пут ослобађања и отварања палете у *Шкољу Св. Рока*.

Палилула Милана Миловановића из 1930. године настаје у време када се Миловановић већ био повукао и престао да слика јер је његово сликарство проблемски било завршено десет година раније. Импресионистички организована слика, светле палете и плавих тонова, сликана је с висине, из птичје перспективе. Композицијом је продубљен простор, а светлост се равномерно преноси у дубину слике која одише спокојем и једном пријатном атмосфером. *Борик у Лејтожлави* (сл. 3), настао годину дана касније, спада у групу лепоглавских пејзажа које је Моша Пијаде сликао док је био на робији и који чине преломни тренутак у његовом стваралаштву и прекид са минхенском поделом светлости и сенке. Палета је расветљена, колорит је обогаћен а фактура је пастозна, скоро „чупава“.³⁶

³⁶ Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд 1973, 44.

У четвртој деценији боја постаје самостална реалност слике и једна од тенденција у југословенском сликарству је колористички експресионизам у збирци заступљен са највише дела. Самосталност боје најизразитија је у Добровићевим пејзажима који своје слике дефинише као колористичке масе. *Сеоска црквица у Млинима*³⁷ припада серији далматинских предела (1927–1934) који се сматрају врхунским дometима његовог целокупног опуса.³⁸ По свежини и звучности боја пастозног намаза препознатљив је Стојан Аралица у *Личком ђејзажу*. Изразити је колориста, чији ликовни језик боја уводи у слику светле тонове чистих боја, плаве, љубичасте, жуте, наранџасте.

Иван Радовић светлом палетом и чистим колористичким звуком носталгично слика свој завичај, војвођанске пејзаже и људе са села. Од две слике у збирци, ликовно је занимљивији *Војвођански ђејзаж* на коме је сликар кратким потезима четке и чистим бојама постигао флуидну атмосферу, све трепери и креће се, а фигура сељака се утапа у слику и из даљине је једва приметна. *Мост на Шидини*, нежног и прозрачног колорита, заслепљујуће светлости и танке фактуре, настаје 1939. године, једне од најплоднијих у Шумановићевом сликарству. Припада другој фази шидског периода, који уметник назива реалистичким, када се већ болестан и усамљен вратио природи и непосредном унутрашњем животу настојећи да бојом и светлошћу дочара сремске пределе. У тих последњих десет година, најзначајнијих у његовом стваралаштву, опседнут је простором, дубином хоризонта, путевима и лепотом дрвећа покрај пута, стварајући своја ремек-дела међу која се убраја и ово платно.³⁹ Бора Стевановић, скроман, повучен и уздржан сликар, никада није био у редовима авангарде. Развио је свој манир, занатски коректан и технички вешт, али често са недостатком маште и идеје. Две слике из средине пете деценије припадају његовој уобичајеној иконографији. Сликао је с носталгијом амбијенте који су давно нестали, београдску периферију, раскаљане путеве, кућице с баштом, баре и потоке.

Трогирске ведуте настале су пред крај живота великог сликара Емануела Видовића, када је због болести био заробљен у овом граду и тражио инспирацију у ономе што је видео кроз прозор. Колорит је таман, суморне боје су венецијанског порекла, линија је мека и цела слика је урађена у једној финој измаглици, сфумату. Контуре града се губе у магли зоре и сутона, остављајући утисак пролазности.⁴⁰

У границама колористичког експресионизма креће се и сликарство Лазара Личеноског, пионира савременог македонског сликарства, представљеног са *Афионима*, пољем мака мирне композиције у тоновима зелене боје, и Милоша Вушковића, који чистим бојама и жустрим потезима слика мотиве свог завичаја нагињући апстракцији и апсолутном сликарству као у *Комовима*. Боја је и за Николу Граовца основно изражајно средство и основни чинилац његове уметности током читавог стваралаштва (*Зрењанин* и *Призрен*).

³⁷ Под овим називом се води у документацији МИЈ и под истим називом је репродукована и датована у 1933, у: С. Чупић, *Пејшар Добровић*, Београд 2003, 232. Назив *Предео у Далмацији* и датовање у 1934. наводи се у каталогу: *Пејшар Добровић – рејросијективна изложба*, Загреб 1990.

³⁸ Ј. Денегри, *Колористички експресионизам четврте деценије*, каталог *Четврта деценија – Експресионизам боје ђејски реализам*, Београд 1971, 19.

³⁹ Ј. Трифуновић, *Нав. дело*, 157–159.

⁴⁰ Позајмљене за ретроспективну изложбу у Музејском простору у Загребу; *Емануел Видовић – рејросијективна изложба*, Загреб 1987, 153.

Сликари старије генерације, попут Коњовића, Милуновића и Лубарде, били су спремни да прекину са старим начином сликања и прихвате ново време и нове идеје о апстракцији, геометрији и деформацијама. Коњовићев *Банатски пејзаж* припада његовом синтетичком периоду када након сиве фазе враћа све боје у слику у још већој чистоти и снажнијем зрачењу. Нове колористичке слике, напете и пуне набоја на вечиту тему Војводине, грађене су на један нов начин: симболи војвођанског пејзажа су испретурани и набацани по слици која је пребачена у две димензије, замишљена као декоративна површина. Мило Милуновић у послератном периоду ради у светлим медитеранским екстеријерима и слика широким потезима, користећи јаке боје, као у *Сунчаном пределу* на коме доминирају плава и ружичаста. Дело Петра Лубарде сматра се почетком апстрактног сликарства и апстрактног пејзажа који је први пут изложио 1951. године на револуционарној изложби која је означила крај соцреалистичког сликарства. Црногорски крш је инспирација, али предмет се губи, тек понеки траг реалног света је видљив као обриси планина или стабљике биљака на *Пејзажу* светлих боја густог намаза са акцентима црвене, жуте и зелене. Апстрактним пејзажем се бавио и Франо Шимуновић сликајући пуне и кршевите пределе родне Далмације. Сliku гради у висину површинама више или мање паралелним површини платна, служећи се густим слојевима сиве, челичноплаве и црне боје.

Ђорђе Андрејевић Кун, најпознатији по својој социјално ангажованој уметности, осећао је да свом сликарству мора дати нову форму и живљу колористичку снагу. Желео је да пронађе нов лични стил и у последњем периоду сликарског стваралаштва доста се бавио пејзажем. *Београд* спада у успелија платна из тих година и више пута је позајмљивано за ретроспективне изложбе.⁴¹ Слика Отона Глихе из исте је године, последње у којој је сликао приморске пределе Крка, јер већ следеће проналази свој мотив громача коме се у потпуности посветио. *Буря*⁴² и поред назива нема драматику и више личи на идилични приказ са белим облачићима на светлоплавом небу. Светло је ушло у слику, палета је расветљена, а поглед на крајолик са висине типичан је за Глиху.

Добар пример употребе пејзажа који носи скривену поруку, у нашем случају показује достигнућа људског развоја и изградње,⁴³ јесте слика *Брчко Бановићи* Крсте Хегедушића из 1956. године.⁴⁴ Она припада Хегедушићевом послератном сликарству које је названо синтетичким реализмом, мада му више одговара назив имагинарни

⁴¹ Уметничка галерија Народног музеја у Крагујевцу, од 15. новембра до 11. децембра 1983. године, Галерија револуције у Љубљани од 8. до 31. маја 1987. године, Конак кнегиње Љубице августа исте године на изложби у организацији Музеја града Београда.

⁴² Излагана на монографској изложби Отона Глихе у Модерној галерији у Загребу, од 15. марта до 15. априла 1982. године; *Отон Глиха, изложбени каталог*, Загреб 1982, 81.

⁴³ Принцип често коришћен у приказивању природе у кинеским плакатима пре Културне револуције; L. Cushing, *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, San Francisco 2007, 39. Пејзажи су у историји уметности често коришћени за изражавање друштвених односа. Познат пример употребе пејзажа је слика Томаса Гејнсбороа *Господин и госпођа Ендроз* из 1749. године на којој је две трећине платна остављено пределу који је власништво портретисаног брачног пара и има улогу слављења раног пољопривредног капитализма. Вид.: Nicholas Green, *Looking at the Landscape: Class Formation and the Visual*, The Anthropology of landscape, Oxford 1995, 31 – 41.

⁴⁴ Репродукована у: А. Челебоновић, *Савремено сликарство у Југославији*, Београд 1965, 91. Излагана у југословенском павиљону на Светској изложби у Бриселу 1958; J. Galjer, *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Zagreb 2009.

реализам.⁴⁵ Скоро су надреално супротстављени прецизност детаља и широки, брзи по-тези великих површина. Скулптурално обрађено камење у предњем плану може се по-сматрати као реалност, док је воз у задњем плану, приказан као дечја играчка, још увек у домену жеља, само сан, с обзиром да се ради о симболичној представи везаној за до-гађаје на прузи Брчко–Бановићи за време омладинских бригада (сл. 4).

Сликари југословенског лирског реализма, међу којима су између осталих Мајда Курник, Раденко Мишевић и Милан Кечић, бавили су се у шестој деценији XX века откривањем нове поетике и нове сфере осећања. Кечић, још један сликар војвођанске равнице, са носталгијом за старим и мирним начином живота слика пределе свог де-тињства. У *Ковиљском рију* са голим зимским дрвећем и пустим кречнобелим прља-вим небом преовлађује сива боја и осећање туге и празнине. Магични реализам Ми-љенка Станчића, уметника стално присутног у ликовном животу од почетка шесте деценије, асоцира на метафизичко сликарство Ђорђа де Кирика. Слика једног града, умео је свој Вараждин да овековечи на један посебан начин, скоро надреално, магично га заустављајући и дајући трошним барокним здањима патину. Под утицајем италијан-ског магичног реализма био је и Мире Цетин у раном раздобљу свог сликарског ства-ралаштва када настаје *Ситари део Буја*, дело обавијено тајном и неодређеном атмосфе-ром пустоши, наглашено празним дечјим игралиштем. У тим оквирима крећу се и Џмелићеви прикази старих градова и здања попут *Приморја*. Пеђа Милосављевић у послератном периоду ствара циклус са мотивима Дубровника, коме припада изложено платно занимљиво и по томе што се на полеђини налазе потписи свих чланова тада-шњег ЦК СКЈ чији је поклон. Густо нанета боја уједначено се разлива по површини слике под утицајем калиграфије Далеког истока, која му је била блиска.

Преглед пејзажа југословенске уметности XX века кроз ликовну збирку Музеја историје Југославије завршавамо са два платна из осме деценије на којима је пејзаж дат само у назнакама и не покрива целу површину слике. У Вујаклијиној визији Београда, препознатљиви симболи града као што су Авалски торањ, Споменик Незнаком јунаку, Победник, солитери, мост и реке стилизовани су и „побацани“ по слици уз приказе сунца, голубова, цвећа и људског лика, његове уобичајене симболе који воде порекло са плитких рељефа стећака. Последње платно на коме ћемо се задржати, због свог мрачног тона који одудара од срећне и идеализоване представе новог друштва, никад се није нашло у Титовој резиденцији. Дела за која се Тито није посебно интересовао преношена су директно по добијању у депо. Василије Јордан у свом делу *Људи из ђпред-грађа* (сл. 5) даје песимистичку визију живота у граду. То више није градски пејзаж који уметник ствара са љубављу, нити се ради о неком одређеном граду. У неком граду без имена, тек назначеном у горњој половини слике, из мрака израњају неки људи без имена и физиономија, сви у истој одећи, чекајући да се после још једног сивог дана вра-те у своје исте суморне куће у неком далеком предграђу. Руководећи се Бартовом⁴⁶ тезом да је увек могуће неки културни факт довести у везу са извесном историјском „околношћу“, један од скривених кључева за читање овог дела који нудимо је у даро-

⁴⁵ А. Челебоновић, *Нав. дело*, 31.

⁴⁶ Р. Барт, *Нав. дело*, 174–175.



Сл. 4. Крсто Хегедушић, *Пружа Брчко–Бановићи*, 1956; уље на платну, 140 x 162 cm; сигн. дл: К. Хег. 1956 (власник Музеј историје Југославије, Београд)



Сл. 5. Василије Јордан, *Људи из њедра*, 1971; уље на платну, 88 x 79 cm; сигн. гд: Јордан; Поклон Централног комитета Савеза комуниста Хрватске, 1971 (власник Музеј историје Југославије, Београд)

давцу (Централни комитет Савеза комуниста Хрватске) и политичким околностима (МАСПОК у Хрватској) у времену поклањања (1971), што још једном показује да је сваки музејски предмет изразит комуникацијски објекат бременит значењем које се конституише у поруку комуникацијским процесима човека са предметом. Музеалије по Странском и семиофоре по Помијану носиоци су информација и документују реалност из које су издвојени.⁴⁷ Постоје разноврсни начини читања једног истог дела као доказ да дело има више смислова. Символ је постојан. Једино могу да се мењају свест коју друштво о њему има и права која му оно даје. Довољно је да се границе историје мало размакну да затворено дело постане отворено. Мења се и сама дефиниција дела, оно више није историјски факт, оно постаје антрополошки факт.⁴⁸ Овим текстом понудили смо могући модел интерпретације пејзажа из Титове ликовне збирке као носиоца значења који омогућавају функционисање семиолошког система. Ликовна дела бивају претворена у знаке који творе владарски наратив и тако постају инструмент власти са циљем конструисања националног идентитета државе и давања легитимитета Титовој власти⁴⁹ (сл. 6).

⁴⁷ И. Мароевић, *Увод у музеологију*, Загреб 1993.

⁴⁸ Р. Барт, *Нав. дело*, 197.

⁴⁹ Н. Радић, *Збирка као „мушно огледало“ историје, хрестоматија текстова за докторске студије бајшине*, Катедра за музеологију, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 12–13.



Сл. 6. Резиденција Јосипа Броза Тита у Ужичкој 15
(власник Музеј историје Југославије, Београд)

Ana Panić

ART AND AUTHORITY: LANDSCAPES FROM THE ART COLLECTION
OF JOSIP BROZ TITO

Summary

Landscapes from the art collection of Josip Broz reflect the directions of Yugoslav art but, if observed from a different perspective, they are the reflection of the ideology of authority. They are not just innocent portrayals of nature and towns; they have a clear role of political propaganda, which is why many of them were found in Tito's residence as an image of the new society and a historical confirmation of the new Yugoslavia which lacked a certain legitimacy. In the history of art landscapes have often been used for expressing social relationships. Therefore, it is no coincidence that at the entrance of Tito's residence there was a piece by Ismet Mujezinović which showed Jajce, a legendary town where the socialistic Yugoslavia was created. The intention of this paper is to show how paintings transfer many more messages than just the images they represent. They were put to use in the society, so this addition to the pure matter makes them the prey of mythical expression and, besides the artistic value, they are attributed the value of the signifier, i.e. the symbol.

РАДОВАН ПОПОВИЋ
Академија уметности у Новом Саду
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Херменеутика опажања: проблем тумачења визуелног текста у интерпретативном поступку Ханса Зедлмајра

САЖЕТАК: Теоријске и методолошке концепције као и научно деловање у оквиру правца познатог у теорији уметности под називом *Бечка школа историје уметности*, издвајају Ханса Зедлмајра као једног од најзначајнијих историчара и теоретичара уметности XX века. Основна обележја његових теоријскоуметничких промишљања произлазе из традиција Бечке школе, али су такође саодређена утицајима херменеутике, структурализма и гештALT психологије, који су, у крајњем исходу, довели до уобличавања специфичног парадигматског склопа теоријскоуметничког мишљења, као и појмовно-терминолошког вокабулара у коме се тај склоп огледа.

Зедлмајр је ревалоризовао и у анализу уметничког дела увео принцип *херменеутичког круга*, покушавајући да отклони опасност западања како у формалистички редуктивизам, тако и у субјективизам приступа класицистичког и романтичарског *connoisseur*-а. Сматрајући да Макс Дворжак у својој „историји уметности као историји духа“, иако на добром путу, није успео да помири ове крајности, Зедлмајр је схватао уметничко дело као резултат утицаја целокупног хабитуса једне епохе, а не, као Дворжак, само његових рационализованих и кристализованих облика – као *текст* који се исписује у визуелном медију по имплицитним правилима која чине оно што називамо *стилом*, те је сматрао да је неопходно познавати та правила како би се утврдило у којој мери дело, у несвесној тежњи уметника за испуњењем идеала који прописује стил, достиже коначну уобличеност свог *опажајног карактера*, што се просуђује применом четири критеријума: *целовитости*, *изворности*, *уобличености* и *звучности*.

Зедлмајр је приметио да однос форме и садржаја у сваком уметничком делу може да се успостави у четири смисаона склопа, и то као: *ружан*, *дијалектички*, *иронијски* и *дијаболчан*, откривајући на тај начин утицај који је метод средњовековне егзегезе имао на формирање његове сопствене методологије, али исто тако и ограничења и слабости тог приступа, који се манифестују у њиховој примени на дела савремене уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: херменеутика, структура, интерпретација, опажајни карактер, повесност.

ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКА КОНЦЕПЦИЈА ХАНСА ЗЕДЛМАЈРА И НОВА НАУКА О УМЕТНОСТИ

Дело Ханса Зедлмајра (Hans Sedlmayr, 1896–1984), вероватно најзначајнијег представника теорије уметности Нове бечке школе, већ у раном периоду критичке ревалоризације појмовно-теоријских оквира у којима се, у иницијалном стадијуму Бечке школе¹ кретало промишљање магистралних токова уметничког стваралаштва, а које се углавном везивало за категоријалан статус *сјишл* као духовноповесног одређења сваког појединачног или колективног (школа, правац) уметничког деловања, показује тенденцију успостављања једне теорије уметности која би требало да, избегавајући с једне стране форме позитивистичког редуccionизма, а с друге исувише апстрактно дефинисан појам стила – какав је у теорију уметности увео Хајнрих Велфлин (Heinrich Wölfflin) – изгради појмовно-терминолошки апарат који би, као релативно аутономан на пољу теорије (пре свега ликовних) уметности, могао успешно да се операционализује у истраживању конкретних проблема који се постављају пред теорију и историју уметности. Међутим, као ни други представници ове школе – Дагоберт Фрај (Dagobert Frey) и Ото Пехт (Otto Pächt), на пример – ни Зедлмајр није успео, ако је то и намеравао, да у потпуности искључи све утицаје значајних теоријских и филозофских праваца који су, посебно у германском културалном кругу, постављали најопштије оквире мисаоних увида у стварност у већини њених аспеката.

Зедлмајр сматра да је теорији уметности као науци својствен особен приступ предмету проучавања, те да је тај приступ различит од приступа појединачних (егзактних) наука и на њега у основи несводљив. За разлику од ових наука, теорија уметности као основни задатак има достизање исходишта и циља (смисла) уметничког дела, што далеко превазилази опис и утврђивање узрочно-последичних веза између предмета и појава. Интерпретација и метода, дакле, имају различит теоријско-сазнајни статус. Проблем тумачења уметничког дела код Зедлмајра такође је схваћен на специфичан начин – као проблем оприсутњења тог дела у новом духовноповесном склопу. Уметничко дело, изложено ма каквом аналитичком поступку или процедури, остаје петрификован историјски документ који не упућује ка својој изворној полисемији, остајући затворен у фактицитету свог посредованог присуства. Основни задатак интерпретације јесте ослобађање уметничког дела од неаутентичног посредовања нама савременог теоријског амбијента и, у чину тумачења, враћање делу његове трансисторијске смисаоности. Први корак у овом интерпретативном захвату чини репродуковање, поновно стварање уметничког дела, јер дело и није ништа друго до уношење субјективираних обележја онога што Дилтај назива *делатним склопом* (*Wirkungszusammenhang*) у материју коју уметник обделава.² Ослобађање смисла од спољашње-историјских наслага и пуког историчарско-дескриптивног класификовања посредством *разумевајуће* *уживљавања* у суштину уметничког дела доводи до обнове његове изворне сврхе.

¹ За исцрпне податке о Бечкој школи консултовати: *Bečka škola povijesti umjetnosti*, приг. Snješka Knežević, Zagreb 1999.

² „Први увид при доживљавању и разумевању је да се у њима појављује склоп. Ми разумемо само оно што чини склоп. Склоп и разумевање одговарају једно другом. Тај склоп је склоп деловања“, Вилхелм Дилтај, *Изградња историјског свешта у духовним наукама*, Београд 1980, 317.

Опажање односно сагледавање има код Зедлмајра специфично значење целовитог чина готово интуитивног увида у смисао целине, у коме целина, и онтолошки и хронолошки, претходи деловима од којих се састоји. Ангажовање целовите личности је, уосталом, био и један од познатих захтева како Дилтајеве тако и Гадамерове (Hans Georg Gadamer) херменеутике.³ Зедлмајр исто тако сматра значајним реконституисање изворног окружења, тј. повесног амбијента очитовања уметничког дела, одређујући то окружења као *текст уметничког дела*.⁴ Овај појам, међутим, Зедлмајр користи у веома уском значењу – као уношење уметничког дела (део) у шири контекст специфичних историјских услова у коме је оно настало (целина), те углавном подразумева оперативнотехничке моменте у реконструктивном процесу. Овако формирани појмови, којима се теорија уметности користи, сврставају се у један хијерархијски поредак који Зедлмајр, позивајући се на Дилтаја, означава као *структурни склоп*.⁵ Нужност присуства сваког појединог сегмента у овом склопу произлази из његове суштинске незаменљивости у успостављању целовитог лика тог склопа. У узајамном рефлектовању и самоуспостављању значења (*текста*) целине и дела, *каузална законитост* егзактних наука уступа место *структуралној законитости* у којој се односи целине и дела не успостављају на плану једносмерног деловања узрока на последицу, него на плану узајамности јединства и разлике – два равноправна и подједнако неопходна момента целине као целовитости (јединства идентитета и не-идентитета). Приступ овако схваћеној целовитости *текста* уметничког дела Зедлмајр назива *анализом структуре*, која би требало да представља сложен аналитичко-синтетички поступак, као најпримеренији теоријскоуметничким истраживањима. Зедлмајровој анализи структуре у основи лежи оно што се у филозофској традицији назива *херменеутичким кругом* — процесуалност методског кретања сазнања у распону од целине као смисаоног оквира структурирања својих делова, до делова као садржинских одређења целине. Значај херменеутичког круга као хеуристичког начела састоји се у превладавању једностраности природнонаучног индуктивизма као и празне апстрактности дедуктивистичког приступа наслеђеног од рационалистичке метафизике.⁶

³ „Способност поимања која је у духовним наукама на делу јесте читав човек. У њима велика достигнућа не произлазе из чисте снаге интелигенције него из моћи личног живота. Ова духовна делатност је, без икаквог даљег сазнајног циља у погледу сазнања целовитог склопа, појединачног и чињеничног, привучена и задовољена у овом духовном свету, а за њу је појмовно сазнање повезано са практичком тенденцијом у просуђивању, идеалу и правилу“, Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, у: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Stuttgart 1973, 38.

Cf. такође Гадамерово објашњење превазилажења једнократности доживљаја у искуству бивствовања: „...у континуитету нашег тубивствовања превладавамо дисконтинуитет и пунктуалност доживљаја. Треба, према томе, у односу на лепо и на уметност добити једну тачку гледишта која не претендује на непосредност, већ одговара повесној стварности човека“, Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965, 92.

⁴ „Тумачење уметничког дела мора да пође од утврђеног спољашњег контекста уметничког дела. Ја га називам текстом“, Hans Sedlmayr, *Probleme der Interpretation*, у: *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1959, 90.

⁵ „Под структурним склопом, како то Дилтај формулише, треба схватити поредак у коме се чињенице различитог карактера, посредством унутрашњег односа са једном надређеном целином, међусобно повезују и узајамно прожимају“, Ibidem, 94.

⁶ „Сазнање целине повесно-друштвене стварности, пред којом смо се нашли као пред најопштијим и последњим проблемом духовних наука, прогресивно се остварује у једном кругу истини који почива на сазнајнотеоријском самоосвешћењу, у коме се на теорији човека изграђују посебне теорије о друштвеној стварности, а које се примењују у једној истински напредној науци о историји, како би се објасниле увек још више чињенице повесне стварности, повезане са међуделовањем појединаца. У овом кругу истини очитује се однос

Опажајни карактер дела превазилази сваку појединачност, па и дуализам форме и садржаја, омогућујући јединство синтетичког опажајног чина. Овај опажајни чин разоткрива, по Зедлмајру, живо средиште уметничког дела, чије откривање представља предуслов тумачења као ре-конструкције.⁷ Средиште уметничког дела, које му онтолошки претходи, мотивише и опредељује избор материјала, технику, формат и начин структурирања дела те, према томе, овај избор није резултат случаја или пукe самовоље уметника, него израз неотклоњиве нужности која „зрачи“ из средишта дела. Готово да није потребно указивати на то колико Зедлмајров појам опажајног карактера дугује појму *конфигурације* из гештalt психологије, али и Велфлиновој анализи структуре слике, коју Зедлмајр изричито наводи као један од подстицаја за формирање овог свог појма.⁸

Од четири критеријума на основу којих се једно уметничко дело одређује као истинито – целовитост (*Gesamtheit*), изворност (*Ursprünglichkeit*), уобличеност (*Gestaltlichkeit*) и згуснутост (*Dichte*) – Зедлмајр прва три сматра моментима једног критеријума, док четврти „у извесној мери превазилази све остале и истовремено додаје једно шире, до сада неразматрано суштинско одређење уметничког дела“.⁹ Згушњавање, поред тога, разоткрива полисемичност сваке компоненте уметничког дела која детерминише специфичну нужност места и улоге одређене компоненте у оквирима општег склопа уметничког дела, које треба да задовољи три другостепена критеријума – целовитост, изворност и уобличеност.¹⁰ Уметничко дело не представља некакву органску целину по себи, него сложен структурни склоп који произлази из интенционалности стваралачког чина и којим се реализује јединство интелектуалних, емоционалних и конативних момената у ствараоцу, а које може да се реконструише у интерпретативном приступу расветљавања опажајног карактера дела. *Опжајни карактер* настаје као израз згуснутости структурних одредница уметничког дела на рецептивно-психолошкој равни ње-

између чињенице, закона и правила, уз посредовање самоосвешћења“, Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 95.

Карактер разумевања унутар херменеутичког круга, из нешто другачијег угла, сагледава и Гадамер: „Херменеутика мора поћи од тога да је онај који хоће да разуме повезан са ствари која с предањем долази до речи, да има прикључак с традицијом или да стиче прикључак из којег говори предање. С друге стране, херменеутичка свест зна да с том ствари не може бити повезана на начин неупитног саморазумљивог јединства, како важи у непрекинutom животу традиције. Заиста постоји поларност присности и туђости, на којем се темељи задатак херменеутике, само њега не треба разумети као Шлајермахер, психолошки, као распон који скрива тајну индивидуалности, него заиста херменеутички, тј. с обзиром на оно што је речено: као језик којим нас ослонљава предање, као казивање које нам оно казује. Положај између туђости и присности, који предање за нас има, јесте дакле оно Између, између историјски замишљене суве предметности и припадности некој традицији. У том Између је истинско место херменеутике“, Ханс Георг Гадамер, *О кругу разумевања*, у: *Похвала теорији*, Подгорица 1996, 78.

„Индивидуални, опажајни, карактер је оно што једно дело разликује од другогa и што у сваком поједином делу даје унутрашњу нужност сваком његовом обележју – даје му особеност коју до извесног степена можемо појмовно да расветлимо и вербално формулишемо“, Ibidem, 97.

⁸ Хајнрих Велфлин је желео да докаже да чак и привидно безначајне промене, каква је узајамна замена места десне и леве половине слике, доводе до нарушавања њеног изворног значења: „Чим се слика посматра у супротном смислу, дакле, чим се правци обрну, појава се изобличава, тако да мотиви делују неповезано и развијају се 'противно намерама'“, Хајнрих Велфлин, *О десној и левој страни слике*, у: *Размишљања о историји уметности*, Сремски Карловци – Нови Сад 2004, 141.

⁹ Hans Sedlmayr, *Probleme der Interpretation*, 101.

¹⁰ „Захваљујући 'густини', сваки део, сваки мотив једног уметничког дела има *вишеструк смисао*: нека реч стоји у песми на свом месту због свог сазвучја, своје метричке вредности, као и због свог значења, а то важи и за сваки елемент у уметничком делу уопште“, Hans Sedlmayr, *Probleme der Interpretation*, 103.

говог доживљавања и не везује се за субјективне вредносне процене интерпретатора, него за објективне и опште психолошке законитости. Утолико постаје јасна и Зедлмајрова тврдња да на једном успостављен и утврђен ранг уметничког дела не утичу превредновања вредности и промене интересовања теорије и критике уметности. Што је структура неког дела боље уобличена, то је мања могућност погрешне или неадекватне интерпретације као основе за одређивање ранга.

Начин аргументације којим се Зедлмајр у овом случају користи, упућује на још један његов извор. Гешталт психологија, наиме, заступа схватање о кореспондентности два гешталта: *објективног* и *психолошког*, кореспондентности која подразумева структурно поклапање у динамизму процеса опажања (изоморфизам). Сваки опажај оставља *траг*, као дифузан резидуум претходног искуства, који је, затим, подложен изоштравању – опажању у коме се спонтано реартикулишу структурне одреднице (суштинска обележја) опаженог предмета. Поред *индивидуалног* постоји и *сигруктиурни* траг, који служи као интерпретативна матрица у декодирању и организовању различитих појединачних опажаја. Другим речима, што је траг целовитији и јаснији, то је његов интерпретативни потенцијал значајнији. Зедлмајров критеријум уобличености у основи има функцију аналогну оној коју траг има у структури опажања гешталт психологије. О утицају овог значајног правца у психологији сведочи и Зедлмајрова теза о *ејдејској целовитости акција опажања* те његова подела опажања на две врсте: *физиогномско* и *предметно-појмовно-техничко*.¹¹ *Физиогномски квалитети* не могу да се одреде као осећаји, иако су приступачни чулима. Интерпретативна реконструкција уметничког дела мора да пође од непосредности чулног опажања, како би постепено успоставила његову изворну физиогномску продубљеност, које сам уметник у свом стваралачком чину није свестан, барем не на плану сазнајнотеоријске експликације. У процесу тумачења увек се превазилази иницијална непосредност (спонтаност) уметничког стварања, како би се, теоријски освешћена, изнова успоставила у новом духовноповесном хоризонту.¹² Синтетички карактер интерпретативне конструкције, засноване на сагледавању физиогномских квалитета, има за резултат оно што Зедлмајр назива *правом реконструкцијом*, разликујући је од реконструкције која произлази из уживљавања (*einfühlendes Nachschaffen*), а која допире само до спољашњих изражајних аспеката уметничког дела. Права реконструкција, која захтева укључивање свих духовних способности и снага

¹¹ „Постоје два начина опажања: једно оригинално, физиогномско – у предметима, бојама, облицима, напосто свему што може да се читује као озбиљно или ведро, снажно или исцрпљено, опуштено или напетост (да издвојимо само неке од многобројних физиогномских квалитета); и једно касније, етапно, појмовно, предметно-техничко. Сваки предмет и свака карактеристика могу да се сагледају 'предметно' или физиогномски (у њиховом 'опажајном карактеру')“, Ibidem, 107.

¹² „Посвећеност представља суштину односа истински проницљивог историчара према универзуму који одражава читав повесни свет. У овом универзуму моралних сила једнократно и сингуларно има сасвим другачије значење него у спољашњој природи. Његово поимање није средство него самосврха. Спој појединачнога и општега, који почива у генијалном опажању историчара, разбија се анализом, која један саставни део ове целине подвргава теоријском разматрању“, Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 91–92.

„Истинско историјско мишљење мора да промишља сопствену повесност. Тек тада неће прогонити утвару историјског објекта – предмет етапног истраживања – него ће научити да у објекту препознаје сопствену другост, а тиме и једно и друго. Прави предмет историје и није предмет, већ јединство овога Једнога и Другога, однос у коме лежи повесна стварност, као и стварност разумевања повести“, Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 285.

човека, доводи до успостављања јединственог духовноповесног хоризонта интерпретатора и интерпретираног уметничког дела, до једне, како то Зедлмајр каже, *исџинске заједнице*. Ово јединство субјекта и објекта тумачења превазилази уобичајене циљеве и амбиције методологије историје уметности и ствара претпоставке за поклапање вредносног суда и суда о рангу уметничког дела.

Из захтева за уравнотеженошћу субјективно-осећајног и објективно-холистичког сагледавања непосредно произлази стари принцип херменеутичког круга, који Зедлмајр лапидарно формулише: „Целина се описује посредством делова, а делови посредством целине“.¹³ У методолошком приступу теоријскоуметничког истраживања могуће је и посредно, преко манифестних изражајних аспеката, дати прецизан опис опажајног карактера неког уметничког дела, али није могуће указати на одређујуће чиниоце и структурне правилности ових аспеката – то омогућује тек интуитивно захватање у згуснутост дела и његову текстуалност. Непрекидно узајамно саморасветљавање ових моме-ната у сазнајном поступку доводи до изоштравања целине уметничког дела. Какво је, међутим, порекло ове целине, која у чину стварања добија свој истинит лик?

Већ из претходно реченога може да се изведе закључак о есенцијалистичкој про-венијенцији Зедлмајрове теорије уметности – наиме, уметничко дело поседује некакав инхерентан смисао који треба реконструисати, оно је чврсто структурирана и непротивречна целина, а структура смисаоно-генетички претходи својим појединим елемен-тима. Управо зато што им структура (принцип структурирања) не претходи узрочно-логички, претходи им као извор или порекло њиховог смисла. Принцип структурирања уметничког дела је његов опажајни карактер, те је, према томе, *оџажајни каракџер извор смисаоне целовиџиосџи дела*.¹⁴ Оно што се одмах намеће као упоредив појам из науке о уметности јесте Велфлинова *оџиџичка форма*, која, као методолошки концепт, није ве-зана (само) за физиолошке услове опажања већ, пре свега, за културално-историјске модификације визуелности, за посредовање сагледавања природе кроз одређен култу-рални образац. Уметник се, по Велфлину, никада не сусреће са светом појава у извор-но-непосредованом односу телесности, већ је телесност у основи индивидуализација парадигматског склопа мишљења и делања одређене епохе.¹⁵ *Начин крисџиализације*

¹³ Hans Sedlmayr, *Probleme der Interpretation*, 111.

„И Хајдегер и Гадамер тврде да 'херменеутички круг' доминира целокупним сазнањем. Они су сматра-ли да процес тумачења не тече линеарно од исходишта (незнање) до крајње тачке (целовито знање). Тумачење је, напротив, циркуларно, трајан процес у којем се увек затичемо. Дилтај каже да херменеутички круг наста-је због тога што значења која имају културални артефакт или пракса не произлазе само из намера ствараоца него такође зависе од читавог система значења чији су део. Разумевање било ког дела подразумева разумевање целине, али разумевање целине није могуће без разумевања њених делова“, Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, London 2005, 125.

¹⁴ „Ако се сагледа настанак уметничког дела, онда је овај опажајни карактер оно *изворно*, из кога се уметничко дело развија у својој особености са свим својим обележјима, у процесу рашчлањивања и облико-вања, све док се овај његов специфичан карактер не изрази односно уобличи“, Hans Sedlmayr, *Probleme der Interpretation*, 111.

¹⁵ „Дилетантска је мисао да би уметник икада могао да се беспретпоставно суочи са природом. Међу-тим, оно што је преузео као појам представљања и начин на који тај појам у њему делује, значајније је од свега онога што добија од непосредног посматрања... Посматрање природе је празан појам све док се не сазна у којим формама се посматра“, Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Das Problem der Stilent-wicklung in der neueren Kunst)*, München 1929, 249.

опажања у одређеном модалитету телесности представља оно што има одлучујући утицај на опажање у подручју предметности, а модалитет телесности је осећај за форму, који налази израза у начину кретања, положају у простору, културалним артефактима (одећа, предмети свакодневне употребе и сл.). Уметност, схваћена као низ облика уметничког изражавања, не произлази из посматрања природе, нити непосредно из филозофских и религијских садржаја једног културално-историјског периода, него из манифестација тих садржаја у различитим културалним праксама и артефактима као модалитетима телесности.¹⁶ Другим речима, ако оптичке форме и јесу неопходни услови могућности естетског искуства, оне својом нераскидивом везаношћу за садржај и хаби-туалност тог искуства, задржавају своје емпиријско-индуктивно исходиште. Зедлмајр – иако Велфлину признаје да је његово схватање уметности као *изналажења ликова* (*Gestaltfindung*) веома значајно – ипак критикује формализам и апстрактност Велфлиновог одређења суштине уметничког дела, сматрајући да опажање не конституише *истинско* уметничко дело. Оно што заснива уметничко дело је опажање вишег реда, непосредан, интуитиван увид у његову згуснутост, независно од чулно-темпоралних одредница здраворазумског и научног сагледавања, јер „тек када би оно прво што је дато уметнику било дато у форми ’визије’, требало би одредити шта му се у тој визији указује и формира. Одређивање тога остаје за тумача проблем над проблемима“.¹⁷ Уметничко дело у свом опажајном карактеру претходи не само конкретном стваралачком чину, него оцртава и границе сваког могућег идеативног духовног настојања у датом духовноповесном склопу.

ТИПОЛОГИЈА ИЗРАЖАЈНИХ ФОРМИ

Постоје, по Зедлмајровом схватању, четири типа односа између форме и садржаја, односно између представљенога/приказаног и медија овог представљања/приказивања: *ружна* или *одбојна* слика (*das häßliche Bild*), *дијалектичка* или *ипародоксална* слика (*das dialektische oder paradoxe Bild*), *иронична* слика (*das ironische Bild*) и *дијаболичка* слика (*das diabolische Bild*). Иако је Зедлмајр изложио ове модалитете односа форме и садржаја наведеним редоследом, тешко је сложити се са оценом Лоренца Дитмана (Lorenz Dittman) да такав редослед подразумева нужан еволутиван (или боље, инволутиван) пут који уметничко дело прелази у светскоисторијском „развоју“ уметничког стваралаштва, и то из разлога што Зедлмајр нигде не наговештава да ова типологија може да се распореди по некој хронолошкој развојној линији и, што је можда још важније, зато што би и сам, на тај начин успостављен, образац прогресивне деградације овог формалног односа у уметничком делу био у дубокој противречности са тежњом за ре-конструисањем дела као специфичног динамичког повесног склопа, који не може да се без остатка унесе у неку универзално мишљену конструкцију историјског развоја. Ту, да-

¹⁶ „Ослањам се на поређење онога што се непосредно нуди, а то је обликовање тела и телесног става у приказивачкој уметности, при чему, наравно, није реч о појединим мотивима, већ о општем хабитусу... Принципијелни значај овог редуковања стилских форми на људски облик почива на чињеници да се ту налази непосредни израз душевног“, Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок (Испираживање о суштини и насипанку барокног стила у Италији)*, Сремски Карловци – Нови Сад 2000, 86.

¹⁷ Hans Sedlmayr, *Probleme der Interpretation*, 125.

кле, не може бити речи о еволутивним фазама у којима је уметничко стваралаштво одређено на једнозначан начин, тако што би сва (или барем „репрезентативна“) дела, настала у оквирима неког од наведених типова односа између форме и садржаја, показивала истоветне карактеристике овог односа. Напротив, овај однос се, у крајњој линији, испоставља као *однос нејодударности између естетичког и миметичког аспеката дела*, па је разлика између ова два аспекта трансисторијска, што значи да исти „садржај“ у различитим историјским оквирима може да се постави на два различита начина, а естетички критеријум вредновања односа форме и садржаја произлази из *правилног* заузимања става према примарном феномену дела, док миметички критеријум има некакав значај само док остаје у вези са првим, а ако дође у сукоб са њим, показује се као несустинска имитација, која може да замагли и изобличи опажајни карактер уместо да га јасније оцрта. Зедлмајр истиче да ликовни приказ неког „по себи одбојног“ садржаја, односно садржаја који се по традицији сматра таквим, представља приказ неког *ружног* (*häßlich*) садржаја који, међутим, ако је примерен културалном контексту и из њега произашли конвенционалним обележјима предмета уметничког стваралаштва (приказ ружног или одбојног садржаја био би у хришћанској традицији нпр. приказ ђавола) представља, по естетичким мерилима, *лепо* уметничко дело.¹⁸ Уколико би пак дошло до измене на плану садржаја, слика би и у естетичком а не само симболичком или манифестном смислу постала одбојна, зато што мера адекватности форме и садржаја не произлази из миметичке усклађености форме (композиције, колорита, технике, ритма) са неким предметом фактички датим у „непосредном“ чулном опажању – иако је такво *чистио* опажање, као што је још Велфлин истицао, немогуће – него са *појмом* предмета, формираним у неком датом културалном склопу или, како Зедлмајр каже, *појму* бивсјивујућега (*Seinsordnung*). Зато је примереност или непримереност неког изражајног средства такође утемељена у суштини ствари и изузета је из самовоље уметникове конструкције.¹⁹

Ако уметничко стваралаштво представља неодојив део једног традираног *појма* бивсјивујућега, идентитет форме и садржаја постоји као саморазумљиво јединство у чину сагледавања *добро* *изошћреног* опажајног карактера. Заузимање правилног става према прафеноменском устројству дела у том случају непосредно произлази из културалне парадигме у којој дело представља модалитет самоекспликације заједнице схваћене као јединствено, хомогено поље симболичке комуникације у коме и такве околности, као што је диспонирање (излагање) уметничког дела, утичу на његово естетичко просуђивање, *из чега постоји јасно да одређење лепог слике не може да постоји без повезаности са појмом* ствари.²⁰ Из истинитости уметничког дела (адекватности појма представљеног садржаја и његовог ликовног израза) произлази и његова лепота, која нема много везе са *субјективним* опредељењем уметника да нешто представи или изрази на овај или онај начин, него са онтологизацијом самог стваралачког чина из кога дело израста као легитиман елемент свеопштег поретка и чија улога није у томе да нешто изра-

¹⁸ „За лепоту слике нужна је усклађеност слике са предметом (*adaequatio imaginis ad rem*), наиме, са оним што се њиме *подразумева* (*ad illud ad quod est*), или, шире узето, са оним *чим* он подразумева“, Hans Sedlmayr, *Das Problem der Wahrheit (Vier Texte zur Unterscheidung der Geister in der Kunst)*, у: *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1959, 129.

¹⁹ Ibidem, loc. cit.

²⁰ Ibidem, 130.

жава (осећања, идеолошка или политичка убеђења), саопштава (нпр. нешто о околностима у којима је настало) или да поучава (илуструје неки вербални исказ), него да сведочи о унутрашњој нужности културалног склопа (тај склоп можемо да назовемо и *традицијом*), који из њега, интерпретативним поступком, може да се реконструише.²¹ За разлику од овог мерила истинитости и естетичке утканости дела у парадигматичан поредак заједнице, савремена теорија уметности претпоставља формално-техничку довршеност дела и остварење замисли уметника, при чему та замисао представља само партикуларно уобличење слободног (или боље произвољног) имагинативног располагања представом о адекватности која, с обзиром на то да се не заснива на општем и нужном одређењу освешћене културалне парадигме, успоставља случајне, лабаве и ефемерне везе између имагинарне концепције и спољашњег предмета као подстицаја или материје уметничког обделавања.

Смисаоно опредељење стваралачке замисли, које Зедлмајр означава синтагмом *ad quem est* – коју преузима од Св. Бонавентуре (St. Bonaventura) – и заступање тог опредељења (*repraesentatio*) у неком материјалном медију, уколико желимо да успоставимо, на микроплану, однос једног општијег, добро усклађеног поретка бивствујућег, мора да однос форме и садржаја постави на такав начин да у свом јасно профилисаном опажајном карактеру даје одраз оног универзалног поретка, који симболички представља/заступа. Ако се овако схвати, уметничко стваралаштво готово да губи обележја самосталног, индивидуалног напора за темељним увидима у односе представљања и представљенога и преображава се у посредујућу инстанцу између супраиндивидуалног онтолошког поретка, који детерминише све своје појавне аспекте и поставља критеријуме на естетичком и аксиолошком плану, и његових конкретних манифестација које уметник треба само да *иpејoзнa* и *иcјoсћиaви-у-свeји*. Тиме уметник, у Зедлмајровом поимању ових односа, поново стиче улогу и статус средњовековног *artifex*-а, који на најбољи могући начин треба да располаже низом форми које затиче у једном канонизованом идејном инструментарију и којима, у зависности од специфичних околности у којима делује, треба да удахне живот. Сувишно је и рећи да се околности ту схватају као неко нужно зло, готово као дефицијентни чиниоци који се супротстављају изоштравању опажајног карактера, тако да се уметничко стваралаштво испоставља као непрестана борба против услова у којима се одвија, као и против сопственог материјалног супстрата. Тај супстрат био је оно што је требало, делатношћу *artifex*-а, уздићи до његове истинитости, ван које је он обична пасивна диспозиција, спремна да поприми било какав пригодан облик.²²

²¹ „Истинито у грчком смислу, и то изворније него поменути *lógos*, јесте *aisthesis*, једноставно, чулно опажање нечега. Уколико неко *aisthesis* има у виду своју *idia*, биће увек истински приступачно само преко њега и за њега, као што се, на пример, гледање усмерава на боје, опажање је тада увек истинито. То значи: гледање увек открива боје, слушање увек открива звукове. У најчистијем и најизворнијем смислу *иcјиинићиo* јесте само оно откривајуће, које откривен никада више не може да скрије – чисто *noeîn*, једноставно гледајуће опажање најједноставнијих одређења битка бивствујућег као таквих“, Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, 33.

²² „Природна је destinacija неке *forme* да се ostvaruje postvarујући се u supstanciji, a supstancija се ostvarује samo zato što је ostvarује нека *forma*: izvan te veze, kako forma tako i supstancija ostaje puko ime. *Forma* 'jest' tek kada се, uskladivši се s materijom, utjelovi u stvari; ipak, to је крајње savršenstvo stvari, ono što dovodi do toga da supstancija bude, i to да bude egzistencijalno, a не samo esencijalno, predstavljena samom *formom*... Služinska су umijeća kompromitirana materijom i naporom manuelnog rada. I sam Toma prihvaća ovo shvaćanje: manuelna umijeća

Ako rужна или одбојна слика значи успелу усклађеност на естетичком плану на штету миметичкога, онда *дијалектичка* или *ипарадоксална слика* подразумева успостављање односа *намеравање диспропорције* између форме и садржаја, те због несамерљивости ова два аспекта уметничког дела поштовање принципа конвенционалног миметизма значи потпун промашај на естетичком плану. И овде, као и у разматрању ружне слике, Зедлмајр се ослања на традицију средњовековне естетике која се, у погледу намерне противречности између онога што жели да се прикаже и средстава којима се то чини, заснива на *апофатичкој теологији* Псеудо-Дионизија Ареопагита (Ψευδο-Διονύσιος), чији је *Corpus Areopagiticum* остварио велик утицај на средњовековну филозофију и интелектуални живот уопште. У свом спису *Теолошки темељи*, који је изгубљен, Псеудо-Дионизије је заступао схватање по коме се Бог не може докучити рационалним путем нити означити било каквим називом који би био преузет из сфере чулног постојања. У том свом делу он наводи да је „Бог савршено несхватљив за чула и разум; будући да је немогуће упознати га, немогуће му је дати и име... У почетку је добро Богу придати сва имена која му даје Свето Писмо (потврдна теологија) али их је касније прикладно сва и негирати (негативна теологија). Ова два става се могу помирити у трећем који се састоји у томе да се каже да Бог заслужује свако од ових имена у смислу који је несхватљив људском разуму, јер Бог је 'над-биће', 'над-доброта', 'над-живот' и слично (суперлативна теологија)²³. Преузимајући овај концепт преко коментара Псеудо-Дионизијевог списа *О небеској хијерархији* (*De coelesti hierarchia*) Хуга из Св. Виктора (Hugo de Saint-Victor), Зедлмајр га из стриктно теолошког проблемског круга преноси у теорију уметности и сматра да је слика (представа) дијалектична онда, када не постоји могућност адекватног посредовања неког садржаја средствима ликовног изражавања. Чулна пријемчивост приказа може чак да изрази неку не-чулну суштину на изопачен начин или да доведе до склоности ка заустављању контемплације уметничког дела на пуким морфолошким аспектима. Међутим, по Зедлмајровом схватању, дијалектичкој концепцији слике схваћене, како то Хуго из Св. Виктора формулише, као *dissimilis similitudo* (неслична сличност), прети опасност да доведе посматрача (теоретичара) у супротну крајност, наиме, до тога да прихвати недовољност, фрагментарност и изобличеност као легитимна и пожељна средства изражавања чак и оних садржаја за које би они били непримерени и непотребни.

sunt quodammodo serviles (na neki su način služinska), a slobodna su umijeća viša i uspostavljaju red u racionalnom materijalu a da pritom nisu podložna tijelu, koje je manje plemenito od duše... Dolazi tako do paradoksalne posljedice; kao što bilježi Gilson, umijeće se rađa kada se разум zainteresira za nešto što bi *činio*, i to više je umijeće što više toga treba učiniti. No događa se poslije da što više неко umijeće ostvaruje svoju bit, odnosno što više *čini*, manje je plemenito i postaje minornim umijećem“; Umberto Eco, *Estetički problem u Tome Akvinskoga*, Zagreb 2001, 91, 205.

„Umijeće, kojemu je svrha proizvođenje neke stvari, *ide sigurnim i određenim putovima*: 'imo nihil aliud ars esse videtur, quam certa ordinatio rationis, quomodo per determinata media ad determinatum finem actus humani perveniat'. Nakon Aristotela skolastici to neprestance tvrde i u posjedovanju sigurnih pravila oni vide bitno obilježje samog umijeća... stoga, da bi umijeće primijenilo ta čvrsta pravila, ono treba da se služi konvencionalnim pravilima (regulae arbitrarie) i svojevrstnom razboritošću; također mu se valja uteći consiliumu, vijećanju. Pa ipak čvrstoća umijeća ovisi o njegovim racionalnim i univerzalnim pravilima a ne o consiliumu, a ispravnost njegova suda ne proizlazi iz prigoda i okolnosti već iz sigurnih i određenih putova, koji su mu svojstveni“, Jacques Maritain, *Umjetnost i skolastika*, Zagreb 2001, 19.

²³ Etjen Žilson, *Filozofija u srednjem veku*, Sremski Karlovci – Novi Sad 1997, 67.

Трећи тип односа између форме и садржаја налази израза у ономе што Зедлмајр назива *иронијском сликом* (*das ironische Bild*), а овај однос карактерише као естетски нихилизам. Тај однос произлази из Шлегеловог (F. W. Schlegel) *принципила ироније* примењеног на ликовне уметности, а сâм тај принцип из Фихтеовог (J. G. Fichte) постављања *Ја* као празног апстрактума, наспрам кога су свако фактичко, садржајно одређење и свака појединост схваћени као привативна модификација апстрактног субјективитета, који се у овој апстрактности-по-себи узајамно негирају.

Фихте је као услов могућности самоактуализовања овог Јаства-по-себи видео конституисање једне онтолошке наспрамности у виду *Ти*, другости, која, постављајући границу безодредбеној апстрактности у којој је Ја идентично са сопственом негацијом, доводи до настанка тачке рефлексije, у којој Ја почиње да се формира и препознаје оквире своје онтолошке конфигурације на том Другоме.²⁴ Овај мотив апсолутног самопостављања јаства преузео је из Фихтеове онтологије Фридрих Шлегел и трансформисао га у принцип ироније. Уколико Јаство слободно поставља и располаже формалним аспектом целокупне стварности и ако ништа што је дато као појединачно и специфично нема неку онтолошку субзистентност, него може да буде произвољно постављено или укинута од стране Јаства, онда целокупна стварност представља контингентан скуп фрагментарних одраза овог апсолутног субјективитета, а тиме, у крајњој линији, и један *иpивид* (*ein Schein*). Ако се овако схваћен принцип ироније пренесе на план уметничког стваралаштва, онда долазимо до Шлегелове тезе по којој уметник, који ту заступа апсолутно Ја, у својој свестраној делатности као једини циљ има уметничко уобличавање свог живота тако што му, у границама лепих форми, поставља тачку саморефлексije независно од садржаја који се ту обделава: „Као уметник живим, међутим – у складу са овим принципом — ако сва моја делатност и испољавање уопште, уколико се тиче ма каквог садржаја, остаје за мене само *иpивид*, и поприма такав облик који остаје потпуно у мојој моћи“.²⁵ Занемарујући сваку озбиљност отелотворене делатности, стваралац, као носилац искре *божанске генијалности*, свестан тога да идеал не може безусловно да се унесе у оно што је појединачно и ефемерно, почиње с намером да доводи у везу ова два диспаратна момента – форму као апстрактан идеалитет и садржај као елемент њеног привидног остварења – како би постигао ефекат ироније. Зедлмајр наводи и да је Хегел (G. W. F. Hegel) правио разлику између иронијског и комичног, утолико што се садржај комичког песништва поништава, јер је по себи узет већ ништаван, док се у иронији, напротив, форма пролазности и ништавности намеће садржају који је томе супротан. Смисао иронијског дела ликовне уметности био би у томе што се непримере-

²⁴ „Јаство“ (делатност која се враћа у саму себе, субјект-објективност, или како се већ хоће) исконски се супротставља ономе 'Оно', пуком објективитету... На нешто што је у том првом постављању постављено као 'Оно', као пуки објект, као нешто изван нас, *преноси се њој јасија која је нађен у нама самима* (подв. – Р. П.), и с њим се синтетички уједињава, и тек том условном синтезом настаје нам 'Ти'. Појам оног 'Ти' настаје уједињавањем оног 'Оно' и оног 'Ја'. *Појам оног Ја* у тој супротности, дакле као појам индивидуе, *јесије синџеза Ја са самим собом* (подв. – Р. П.). Оно што у описаном акту поставља само себе, не оно што поставља уопште, него оно што поставља *као Ја*, јесам ја; а оно што је у истом акту постављено *јомоћу мене*, а не *јомоћу самог себе*, јеси ти“, Јохан Готлиб Фихте, *Учење о науци*, Београд 1976, 165.

²⁵ Hans Sedlmayr, *Das Problem der Wahrheit (Vier Texte zur Unterscheidung der Geister in der Kunst)*, 133.

ност садржаја форми поставља као адекватан однос управо зато што се сваки предмет може произвољно поставити као примерен било којој форми.²⁶

Конечно, четврти тип односа форме и садржаја је онај који Зедлмајр одређује као *дијаболички*, а из њега произашло ликовно уметничко дело као *дијаболичну слику*. Ако ружна слика поставља наведен однос тако да је форма неадекватна садржају због њихове међусобне онтолошке инкомензурабилности, која је на тај начин истиче, дијалектичка успоставља овај однос као синтезу међусобно искључивих супротности, док га иронична произвољно поставља, трансформише и укида контингентне садржаје, онда дијаболична слика покушава да обнови идентитет садржаја и форме не на начин њиховог узајамног превладавања у некој вишој синтетичкој целини, него пуким премештањем истинитости дела по-себи (његове форме) и истинитости за-себе (оно појединачно, мишљено као садржај) на пол негативнога, ништавнога, који се узима као апсолутна истина (у којој, уместо да се форма и садржај узајамно потврђују као адекватни, бивају *појтврђени као неадекватни*). Рекло би се да се у дијаболичној слици затвара ток кретања односа ова два аспекта уметничког дела, од потврђивања неадекватности у њеном бивању адекватном (ружна или одбојна слика) до потврђивања адекватности у њеном бивању неадекватном (дијаболична слика).²⁷ Реч је, дакле, о потпуном преокрету једног чисто формалног, иманентног односа, а не о фазама континуираног трансформисања које имају своје трајање у историјском времену. Између исходишне (ружне слике) и крајње тачке (дијаболичне слике) и не постоји друга разлика осим разлике у врсти самопотврђивања потпуно исто структурираног односа два аспекта уметничког дела.

Као што се у разматрању појма ружне слике ослањао на естетичка схватања презета из схоластичке филозофије, тако карактеризација дијаболичне слике произлази из теоријскоуметничке концептуализације Бадеровог мистицизма.²⁸ Бадер (F. X. von Baader) је сматрао да између човека, његовог самосазнања, и божанства постоји однос дијалектичког превазилажења супротности, те да је за конституисање самосвести неопходно рефлексивно раздвајање из стања апсолутне непосредованости човека и бога. Ово раздвајање он схвата као неопходан услов самосвести или, пренесено на план односа форме и садржаја у уметничком делу, раздвајање форме од садржаја јесте услов увида у њихову међусобну адекватност или неадекватност: „Оно што је створено не може да сазна Бога (свог творца и господара), а да се од њега не разликује (*tam propinquus mihi*

²⁶ „Иронијска слика, у којој се очитује свемоћ уметничког субјекта као божанска генијалност, нешто је различито од дијалектичке (парадоксалне): ова намерно бира као објективан садржај неадекватне пиктуралне карактеристике, а она својевољно поставља неадекватне као адекватне, зато што не признаје никакве објективне садржаје“, Ibidem, 136.

²⁷ „Тако би дијаболичном морала да се назове она ликовна уметност која у слици, средствима ликовног израза, потврђује онтолошки неистините (неадекватне) приказе Бога, анђела, човека, света, тј. придаје им таква уметничка обележја која од посматрача захтевају да неистиниту слику прихвати, да је припусти у себе (чак отелотвори) и да за то да свој пристанак“, Ibidem, 137.

²⁸ Франц Ксавер фон Бадер (1765–1841) један је од најзначајнијих мислилаца мистичарске провенијенције у доба преромантизма и романтизма у Немачкој. Највећи утицај на његово мишљење и стил писања имао је Јакоб Беме, али и Сен Мартен и тзв. порајнска мистика (М. Екхарт, Ј. Таулер, Х. Зојзе, Ј. Ројзбрук). Био је веома активан у јавном и политичком животу и сматра се једним од инспиратора Свете алијансе. За питање формалитета у односу садржаја и форме значајно је код Бадера разликовање између *контрадикционалнога* и *контрадикторног*; тако по њему, јаво раставља да би растављао (дијаболичан тип односа у уметничком делу), а Христос раставља да би сјединио („ружно“ у уметности).

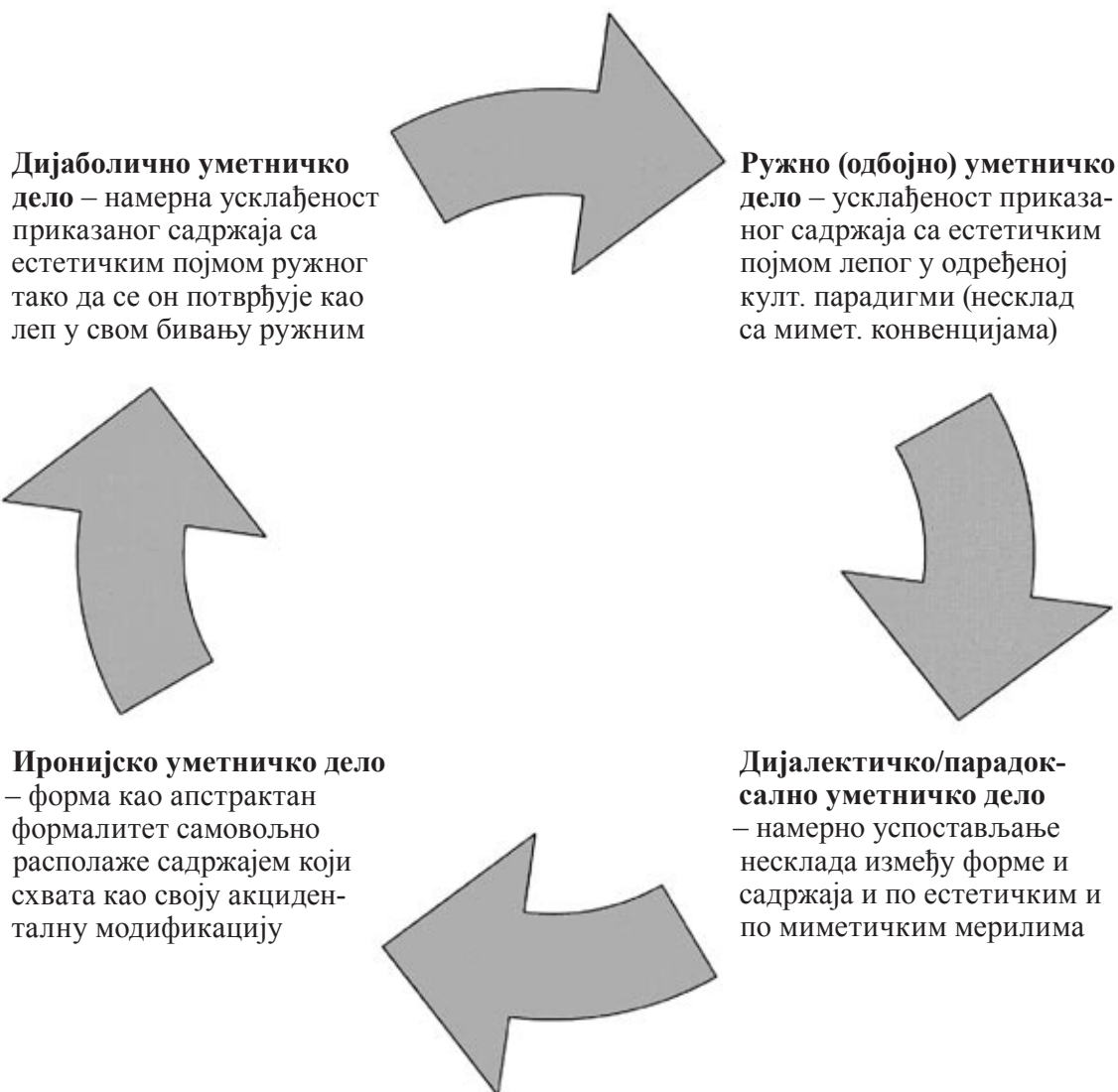
et tam differens a me ipso), тј. да се пред њим не поклони и да га у себи и кроз себе не узвиси, и овај вертикалан правац (а не онај произвољан хоризонталан правац код Фихтеа) је оно што исправља и успоставља Горе и Доле сваке свести...²⁹ Међутим, по његовом схватању, ово нужно раздвајање и апстрактно постављање супротности (целина и део), уколико се на њему истрајава, испоставља се као погрешно, а слобода коју тиме индивидуум задобија, у којој је, како Бадер каже, *уметник напуштен од Бога и природе*, затиче, уместо органског, животног јединства, само фрагментарне преостатке материје којој узалуд тежи да да облик.³⁰

Иако би можда било непримерено видети у типологији односа форме и садржаја у уметничком делу латентно присуство цикличког обрасца који представља доминантан модел интерпретације у херменеутичком приступу – који је, уосталом, Зедлмајр преузео као гносеолошки основ своје методе *друге науке о уметности* – ипак је евидентно да управо коинцидирање начина постављања односа између форме и садржаја у ружној (одбојној) и дијаболочној слици указује и на овакву могућност објашњења ова четири елементарна односа. Уколико би се, дакле, структурирање ова два фундаментална аспекта уметничког дела поставило не на плану линеарно-хронолошке прогресије, него цикличко-повесне дезинтеграције и постепене ре-интеграције формалног склопа дела и његовог „смисла“ (значења), које се одвија унутар одређене културалне парадигме, онда би дијалектичка или парадоксална и иронијска слика представљале само прелазне фазе овог кретања, сведочећи о процесу повећавања дискрепанце између форме и садржаја, тако да се у дијалектичкој слици уметник, посредством садржаја, поиграва формом, а у иронијској форма слободно поставља и укида садржај, који се доживљава као ефемеран моменат субјективне самовоље.

Када имамо у виду оно што је у претходном излагању речено о четири начина постављања односа форме и садржаја у уметничком делу и њиховој узајамности, Зедлмајрову типологију могли бисмо да прикажемо и на следећи начин:

²⁹ Franz von Baader, *Fermenta Cognitionis*, у: *Schriften*, Leipzig 1921, 128.

³⁰ „Једна органска (истинска и делатна) конкретност и узајамно успостављање општега и појединачнога рода и индивидуума управо не може да се припише мртвome и усмрћујућем апстрактном појму, који доводи до петрификовања својих апстрактних момената, налик надгробним споменицима...“, *Ibidem*, 137.



Остаје као основни проблематичан моменат наравно и то да је карактеризација уметничких дела коју је Зедлмајр желео да спроведе у овој својој типологији односа форме и садржаја у супротности са његовим декларативним залагањем за искључивање вредносно опредељених судова из *друге науке о уметности*. Иако би ова типологија могла да се схвати само као један неутралан образац који нема никакве везе са уобичајеним значењем које се приписује одређењима као што су нпр. *ружно* или *иронично*, ипак се чини да употреба терминологије која је већ стекла једну општеприхваћену конотацију може да упути и на погрешне закључке, посебно уколико се тип уметничког

дела који се по односу форме и садржаја дефинише као *дијаболски* поистовети са делима савремене уметности и доведе у питање њене дубоке увиде у суштинске проблеме који обележавају свагда-битак савременог човека, у сусретању са којима се он обликује и покреће да на стара питања даје нове, другачије одговоре.

ЛИТЕРАТУРА

- Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, London 2005.
Franz von Baader, *Fermenta cognitionis*, y: *Schriften*, Leipzig 1921.
Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst)*, München 1929.
Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок (Испираживање о суштини и настанку барокног стила у Италији)*, Сремски Карловци – Нови Сад 2000.
Хајнрих Велфлин, *Размањрања о историји уметности*, Сремски Карловци – Нови Сад 2004.
Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965.
Ханс Георг Гадамер, *Похвала теорији*, Подгорица 1996.
Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. I (*Einleitung in die Geisteswissenschaften*), 1973.
Вилхелм Дилтај, *Изградња историјског света у духовним наукама*, Београд 1980.
Umberto Eco, *Estetički problem u Tome Akvinskoga*, Zagreb 2001.
Snješka Knežević (priр.) *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Zagreb 1999.
Jacques Maritain, *Umjetnost i skolastika*, Zagreb 2001.
Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1959.
Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke (Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte)*, Bd. I, München 1985.
Јохан Готлиб Фихте, *Учење о науци*, Београд 1976.
Martin Heidegger, *Sein und Zeir*, Tübingen 2006.

Radovan Popović

HERMENEUTICS OF PERCEPTION: THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF VISUAL TEXT IN THE INTERPRETATIVE PROCEDURE OF HANS SEDLMAYR

Summary

Theoretical and methodological conceptions as well as the scientific activity within the framework of an orientation known in the theory of art as the Vienna School of Art History, distinguish Hans Sedlmayr as one of the most important historians and theoreticians of art of the 20th century. The basic characteristics of his deliberations in art theory originate from the traditions of the Vienna School, but they are also co-defined by the influences of hermeneutics, structuralism and gestalt-psychology, which finally brought about the formation of a peculiar paradigmatic mode of art-theory thinking and the formation of notional and terminological vocabulary, in which that mode is reflected.

Sedlmayr re-evaluated and introduced into the analysis of the work of art the principle of the hermeneutic circle, attempting to eliminate the danger of falling into formalist reductivism on the one hand, or subjectivism of the classicist and romantic connoisseur approach on the other. Considering that Max Dvořák in his "history of art as history of spirit" had not succeeded in harmonizing these extremes despite being on the right path, Sedlmayr thought that the work of art was a result of the influence of the entire habitus of an epoch and not, as Dvořák, only its crystallized and rationalised forms, as a text inscribed in the visual medium, following the implicit rules which comprise what we call style and that, therefore, it was necessary to be acquainted with those rules in order to ascertain the extent to which a work, in an unconscious aspiration of the artist for the fulfillment of the ideal proposed by the style, reaches a final form of

its perceptual character, which is judged by the application of the four criteria: completeness, originality, formness and condensation.

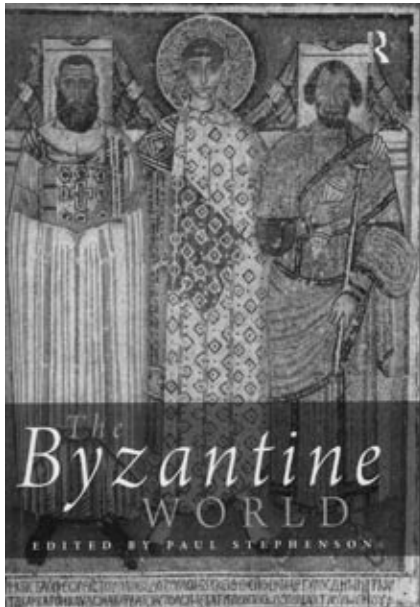
Sedlmayr notices that the relationship of form and content in every work of art can be connected in four different patterns of meaning: repulsive, dialectical, ironic and diabolic, thus revealing the influence which the method of medieval exegesis had on the formation of its own methodology, as well as the limitations and weak points of that approach, manifested in their application to the contemporary works of art.

Key words: hermeneutics, structure, interpretation, perceptual character, historicity.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

**Un voyage dans le temps de l'historiographie:
 “L’avenir de Byzance en Europe”
 (*The Byzantine World*, ed. Paul Stephenson, London:
 Routledge 2010; 640 pages, 4 cartes, 3 images, 30
 illustrations en noir et blanc, 26 plans architectoniques)**

*Pour ne pas expliquer tout le présent, faut-il croire que
 passé soit inutile à son explication?*¹



Faut-il vraiment croire que la compréhension du passé n’est pas suffisamment instructive? Cette question qui provient de notre citation est en effet l’exploit de notre éditeur qui d’une manière synchronique prépare un ouvrage recouvrant presque tous les sujets d’une civilisation. Car “l’écrit facilite-t-il grandement, entre des générations parfois très écartées, ces transferts de pensée qui font, au propre, la continuité d’une civilisation.”² Le recueil nommé “*The Byzantine World*” qui propage l’idée d’un tel “transfert” est dirigé par Paul Stephenson, rédacteur en chef et professeur de l’histoire médiévale du département d’histoire à l’Université de Durham. Nous avons ici un produit des débats provenant des sessions du Congrès International des Byzantinologues qui a été lieu à Londres en 2006. Les pistes des recherches de cette œuvre sont très innovantes. Ce livre n’accepte pas les approches uniformes de la classification historiographique c’est-à-dire leurs “situations”. Le but de notre éditeur est de mettre en valeur l’importance de la civilisation byzantine qui n’est pas suffisamment incluse dans le contexte européen contemporain. Cette idée est représentée dans le dernier chapitre de la conclusion de l’ouvrage: “The popular perception of Byzantium in western Europe consists largely of received truths: Constantine’s conversion to Christianity condemned the grandeur of Rome to a millennium of decline, of empty Orthodox ritual, monkish obscurantism and imperial decadence (...) The frontiers of the past in Europe must be realigned to include Byzantium, and the Ottoman period cannot remain concealed” (506, 507). L’exposition aux Galeries nationales du Grand Palais pourrait représenter un exemple paradigmatique dans la perception des acquisitions de la civilisation byzantine qui est en effet quelque chose “d’autre” (the other). Nous pouvons voir sur l’affiche et le catalogue de cette exposition le portrait de Mehmet II le Conquérant et la tête de Constantin Ier le Grand. Dans

deur of Rome to a millennium of decline, of empty Orthodox ritual, monkish obscurantism and imperial decadence (...) The frontiers of the past in Europe must be realigned to include Byzantium, and the Ottoman period cannot remain concealed” (506, 507). L’exposition aux Galeries nationales du Grand Palais pourrait représenter un exemple paradigmatique dans la perception des acquisitions de la civilisation byzantine qui est en effet quelque chose “d’autre” (the other). Nous pouvons voir sur l’affiche et le catalogue de cette exposition le portrait de Mehmet II le Conquérant et la tête de Constantin Ier le Grand. Dans

¹ M. Bloch, *Apologie pour l’histoire ou métier d’historien*, Paris 1933, 25.

² Ibid, 26.

l'introduction du catalogue, il y a le discours du ex président de la France Nicolas Sarkozy, et nous soulignons ici une partie intéressante: "La basilique Sainte – Sophie, chef-d'oeuvre de l'architecture mondiale que l'intelligence des sultans ottomans a tenu à préserver, symbolise à mes yeux la mémoire d'un passé prestigieux et la capacité de la "nouvelle Rome" à innover sans cesse".³ C'est pourquoi il est évident qu'il existe dans la perception de l'observateur occidentale un hiatus entre les vérités „acceptées“ ressemblant à un murmure visuel. Cette année-là, le grand créateur et photographe mais aussi un grand expert en architecture, Karl Lagerfeld pour la conférence de presse du défilé „Paris –Byzance“ parle d'une même vérité "acceptée": "Byzantium was an empire which ended in the 12th century. There is no trace of Byzantium. The only trace of Byzantium is in Ravenna. I went to Ravenna. The city was heavily restored. So finding real vestiges is not easy".⁴ En connaissant ces „vérités“ classifiées sur la Byzance représentant „l'autre“ dans la perception „des espaces médiévaux“ de l'observateur occidental, Paul Stephenson utilise une autre formule méthodologique dans l'organisation du recueil étant complètement opposé au recueil *A Companion to Byzantium*⁵, apparu presque en même temps. Ce recueil est partagé en quatre grands chapitres: The Byzantines in their World; (II) The Written World; (III) Heaven on Earth: Byzantine Art and Architecture; and (IV) The World of Byzantine Studies. Etant donné que les différents chercheurs ont pris part dans cet exploit cela devient un grand avantage pour une perception plus correcte des croisements complexes des influences différentes du cercle culturel de l'espace byzantin. Il était souhaitable de trouver un sujet très vaste qui pourrait rester cohérent et précis. L'idée est accomplie dans le recueil qui est consacré aux grands événements avant et pendant deux chutes de Constantinople. Il est destiné au cercle plus vaste car il franchit les limites du territoire traditionnel byzantin. Cette approche a des processus complexes qui sont innovants et concentrés sur la compréhension des changements politiques et sociaux déclenchés par un grand événement, la chute de Constantinople. Le recueil contient des informations inédites sur cette époque-là. Mais nous devons souligner aussi l'importance de la collaboration entre les spécialistes différents ce qui est tout à fait normal pour les grands centres de recherches. L'un des sujets les plus innovants est une realia thématique dans le texte de Anthony Kaldellis: "The study of Women and Children: Methodological challenges and new directions". En explorant le sujet de la liberté des femmes dans les rues byzantines, Kaldellis pose quelques questions très intéressantes pour les futures recherches: l'interprétation des textes sur le rôle des femmes, la chose authentique sur la présence de la femme dans la vie publique, comment interpréter les textes au sujet de la relation entre la mère et le fils (l'exemple le plus authentique d'après Kaldellis est celui chez Pselos dans Alexiade 3. 6–7 où nous allons trouver un grand nombre de descriptions sur la relation entre Alexie Comnène et sa mère, Ana Dalasena). D'après Kaldellis le sujet sur le comportement violent envers les femmes pourrait être très intéressant pour les futures recherches de l'histoire sociale mais le sujet des mariages arrangés aussi. C'est pourquoi cet auteur remarque que "we will never have a sociology of spousal relations" mais la perspective de l'observation existe dans "social logic of Byzantium as a whole". Le texte de Leonora Neville "Strong Woman and their husbands" supporte la même idée. La position de la femme dans ce texte est évidente. Il s'agit ici d'un paradigme de la "femme puissante", c'est-à-dire de la femme de la hauteur hiérarchique de la société byzantine. L'auteur remarque que Théodore conseillait Justinien dans l'histoire de Procope de Césarée et c'est un bon exemple dans la historiographie sur les mauvaises influences des femmes et l'inversion des caractéristiques sexuelles. Nous avons aussi l'exemple de Zoé et Poulcheria qui transforment la cour en champ de bataille. Le moment le plus important serait l'emploi du modèle antique pour exprimer la différence des sexes. Neville remarque une différence considérable concernant le rôle des femmes à l'époque de Justinien et celui de début du 11^{ème} siècle. D'après les sources du 11^{ème} siècle les femmes n'avaient pas une grande influence sur

³ *De Byzance à Istanbul: Un port pour deux continents, Galeries nationales (Grand Palais, Champs-Élysées), 10 octobre 2009 / 25 janvier 2010*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 2009, i.

⁴ <http://chanel-news.chanel.com/en/archives/the-paris-byzance-show-interview-with-karl-lagerfeld/>

⁵ *A Companion to Byzantium*, ed. E. James, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010. Sur la comparaison des ouvrages: cf. P. Magdalino, *The Byzantine World*, ed. Paul Stephenson (London: Routledge, 2010; pp. xxxi + 606), *English Historical Review* cxxvi., October 2011, 1187.

leurs maris : “The women end up frustrated. Since their advice was ignored and had no effect on politics, why was it so important to record their advice? Why are women’s voices heard here after being so consistently silent?” Elle trouve la réponse dans l’idée qu’il était nécessaire de “men to appear masculine while engaging in actions that were passive and weak; hence essentially feminine”. L’auteur souligne ici que les nombreux chercheurs n’ont pas remarqué la présence de la misogynie dans la rhétorique byzantine malgré l’interprétation des sources sur la puissance des femmes byzantines. Sa conclusion sera : It seems that on some level we still accept that any man who is able to ignore his wife cannot be a coward”.

Dans le chapitre suivant „Heaven on Earth: Byzantine Art and Architecture” le groupe d’auteurs est concentré sur les nouvelles méthodes dans les recherches sur la performances des icônes, sur l’espace architectonique et leurs modifications en cohérence avec les continues liturgiques, la société, faisant ainsi le reflet de la cour céleste ensuite sur les notions taxis et ataxia dans l’art etc. C’est ainsi que les considérations sur ces sujets sont restées presque identiques. L’icône, d’après eux persiste comme le seul moyen d’expression. A l’époque du triomphe de la religion orthodoxe en 843 c’est-à-dire après la fin du second iconoclasme, les représentations de Jésus Christ et des Saintes sont devenues médiateurs. La question de l’iconodulie fait l’objet de nombreuses considérations dans la bibliographie. En travaillant sur ce sujet Bissera Pentcheva met l’accent sur quelques arguments très importants: la question sur l’icône de Constantinople et celui de Sinaï; il ne faut pas considérer iconoclasme comme une période de destruction délibérée de symboles ou représentations religieuses mais comme le sujet des discussions différentes sur la nature des icônes. C’est pourquoi cette étude commence avec une définition étymologique du terme icône et continue avec le concept de l’image byzantine. Le fait que les iconoclastes “expressed their position on the new façade of the imperial gate, the Chalke, in 814–15. Here five epigrams stated the new non-essentialist; non figural identity of eikon” est très intéressant et ensuite que “One epigram of the Chalke is enough to show the forcefulness and clarity of this aniconic/theological/political position: The confessors of God write “Christ” in gold (chrysographousi) according to the prophets’ voice, not relying on the visible thing below”.⁶ Pentcheva fait une conclusion en disant que “Not only the worst, but also their visual position in space form the shape of this cross. The words “Christ”, “Passion” and “John” are all composed of letters placed in vertical columns, intersected by the horizontal line: “Hope”.⁷ Si l’on veut faire une analyse du terme typos en prenant la citation de Théodore Studite où il dit que “Likewise, as much is said about the representation (typos) of the cross as about the cross itself. Nowhere does Scripture speak about *figure* (typos) or image (eikon), since these have the same meaning, for it is illogical to expect such a mention, inasmuch as for us the effects share in power of the causes”⁸ nous avons ici une équivalence des termes typos et eikon, mais l’icône ne peut pas être un équivalent à typos de la croix mais son prototype. C’est ainsi que Studite fait une théorie sur l’image en séparant la forme visible (caractère) et la représentation (graphe). Ces notions sont appliquées sur les exemples des icônes du 6ème siècle de Sinaï. Ces icônes représentent la source principale pour les recherches sur les images médiévales de Sinaï. L’histoire de l’icône de Constantinople d’après Pentcheva est différente à cause des médias différents. Les Byzantins mettent les icônes en relief au sommet de la hiérarchie en séparant les termes eikon et zographia. Il existait donc la hiérarchie différente entre les icônes en métal, en email, en pierre, ivoire représentant ainsi les formes parfaites iconiques travers les surfaces complexes. Les citations de ces sources ouvrent les questions différentes sur les nouvelles hypothèses pour le sujet de la définition des thèmes des „autres“ icônes prenons comme exemple la représentation iconiques sur les objets de l’usage quotidien. Il faut souligner aussi que certaines hypothèses de ces études représentent une sorte de prolongement des recherches de l’architecture de l’espace iconique où la performance du chœur se déroule parmi les croyants présents.⁹

⁶ B. Pentcheva, *What is a Byzantine icon? Constantinople versus icon*, Byzantine World, ed. Paul Stephenson, London, Routledge 2010, 268.

⁷ Ibid, 269.

⁸ Ibid.

⁹ N. Isar, *Xopός: The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography*, Alexandar Press, Leiden 2011.

Le texte de Vasileios Marinis nommé *Defining Liturgical Space* a quelques chapitres: The Ritual, The Sanctuary, The Templon, The Naos, The Narthex, Galleries, Outer Ambulatories and Exonarthexes, Crypts and Other comparable Spaces, Chapels. Marinis cherche le lien entre l'architecture religieuse et les rituels en Byzance en se dirigeant dès le début de l'époque de l'architecture byzantine vers sa fin. D'après lui "Middle and late Byzantine churches in Constantinople exhibited not a standardization of forms but rather a standardization of concepts" même si „The aforementioned monastery tou Libos is a key example of this development". C'est pourquoi qu'il nous reste une question ouverte *comment* "the form of the middle and late Byzantine ritual, and especially the form of the Divine Liturgy, influenced the architecture of the period and vice versa" et surtout si l'auteur de cette étude avait déterminé certains éléments de la mise en forme du revêtement comme "purely ornamental" et "for decorative purposes".¹⁰

Le texte de Warren Woodfin sur la relation entre la hiérarchie terrestre et la hiérarchie céleste mène vers les futures recherches. Quand Woodfin met en évidence les notions *taxia* (ordre) et *ataxia* (désordre), il explore les différents domaines de la "reconnaissance" des termes nommés et en même temps les aspects du savoir de la civilisation byzantine. *Taxis* était le concept de l'idéologie et des principes fondamentaux byzantins. Ce terme existe dans les différents horizons culturels byzantins: le rang, le mode de vie, l'hiérarchie. Le souverain est choisi par Dieu dans la sphère terrestre. La société n'est qu'un reflet de la hiérarchie céleste, mais d'après Woodfin l'image du souverain n'était jamais complètement mimétique dans l'art byzantin (d'après le modèle de Jésus Christ ou des archanges car l'empereur était vassal de Dieu. L'hiérarchie ecclésiastique était représentée d'une manière plus rigide: les évêques et prêtres devenaient les symboles de Jésus Christ pendant la liturgie jusqu'à la fin du 12^{ème} siècle. Henry Maguire s'occupe de la même question. Cependant, les chercheurs de l'historiographie ont considéré pendant très longtemps que l'art byzantin était né sous les conventions spécifiques et d'après Maguire il existait aussi un art non officiel qui appartenait à l'église byzantine: la représentation des animaux, la pratique de la magie, la symétrie et l'asymétrie dans les motifs zoomorphes et floraux.

L'chapitre du recueil *The World of Byzantine Studies* parle sur l'historiographie. Le sujet de cette étude serait la culture byzantine générale. En fait Paul Stephenson nous introduit petit à petit dans l'historiographie complexe en envisageant la question de la culture byzantine, perception et des opinions sur la culture byzantine à l'aide des études de E. A. Freeman, F. Gregorovius et G. Schlumberger. L'un des textes les plus importants sur le même sujet est celui de Srdjan Pirivatrić *A Case Study in the Emergence of Byzantine Studies: Serbia in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Pirivatrić trouve que Belgrade est l'un des centres très importants pour la recherche de la civilisation byzantine. Il crée une sorte de voyage dans le temps partant des positivistes et leur perception jusqu'à présent où les byzantinologues belgradois font des recherches sur une civilisation qui a duré pendant un millénaire. En revenant sur le Congrès International des Byzantinologues qui a été lieu à Belgrade en 1927, on pourrait se demander si un congrès international pourrait faire influence sur la conception de l'idée sur l'identité nationale. En faisant des analyses sur les changements dans le climat politique et scientifique en Serbie, Pirivatrić fait une observation sur l'influence des savants russes, Alexandre Soloviev et Georges Ostrogorski. Ostrogorski devient président du séminaire après Seconde guerre mondiale. C'est ainsi que l'auteur conclue que "Common activities of the Seminar and the Institute under Ostrogorsky's leadership brought about the phenomenon known in international circles as the "Belgrade School of Byzantine Studies". From the early 1960s through to the end of the 1980s, over twenty graduate students undertook their specializations at the Seminar, under then rather restrictive conditions for attending the graduate courses".¹¹

¹⁰ Le même concept des réflexions sur l'architecture de Constantinople comme un produit en évolution est possible de trouver chez l'auteur de ce texte. Il s'agit de sa thèse de doctorat dont le sujet est le monastère de Constantin Lips à Constantinople V. Marinis, *The Monastery Tou Libos: Architecture, Sculpture and Liturgical Planning in Middle and Late Byzantine Constantinople*, PhD Thesis, University of Illinois at Urbana Champaign, 2004, 248, not. 88.

¹¹ S. Pirivatrić, *A Case Study in the Emergence of Byzantine Studies: Serbia in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, 487.

En reprenant la question de l'avenir de la Byzance européenne où l'éditeur d'une manière lapidaire crée de nouvelles pistes de la recherche, ce recueil devrait entrer dans les publications importantes. Il explique pourquoi nous devons faire plus d'attention sur la *byzantinologie*. On pourrait dire sans hésitations que le recueil *The Byzantine World* réactualise la question de „l'univers de Byzance“ c'est à dire les liens entre l'Europe et l'Asie et aussi celle de „l'impératrice du monde médiéval“ devenant le topos de la capitale. L'existence du monde byzantin dans le contexte européen se trouve dans la question de Stephenson: “If one accepts – and it is a big “if” – that it should be an imperative of the European Union to recover a common heritage for a unified Europe, what might this be?”.¹² Disant que soixante-dix pour cent de livres édités dans les années quatre-vingts du 20ème siècle avaient des sujets historiques,¹³ les question de Stephenson sont argumentées d'avantage par le fait que dans les librairies françaises les espaces de l'histoire et histoire d'art médiévale, c'est-à-dire les espaces médiévaux *il n'y a pas des titres sur la culture byzantine*. Ils sont classifiés très souvent comme Byzance juste à coté de l'Islam. C'est pourquoi Stephenson souligne d'une manière lucide et intelligente la circonstance où “The Absence of Byzantium” in European discourse is all the more shocking to Byzantium – Greece, Cyprus, Romania and Bulgaria – now full members of the EU, and many more – Albania, Serbia, the Republic of Macedonia and Turkey – who will in future apply for membership. (...) Byzantium's heirs were subjects of Islam, their Christian traditions and values were “oriental” and therefore not European.”¹⁴

Il s'agit ici d'un produit de la civilisation (d'une sorte de macroobservation de la Byzance) qui efface les frontières inexistantes mais posées par des historiographes, car la Byzance n'a été jamais quelque chose d' “autre ” mais la partie intégrale de la civilisation chrétienne. Elle représente l'une des tâches les plus importantes et sérieuses de la science contemporaine sur tous les niveaux de la conscience collective.

Јасмина С. Ћирић*
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
– Институт за историју уметности

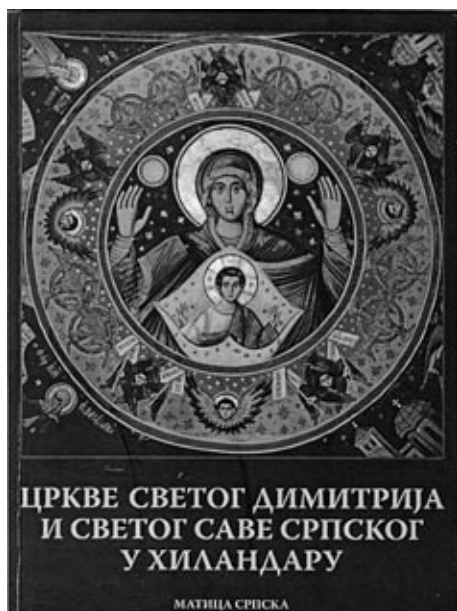
¹² P. Stephenson, *Byzantium's European Future*, 508.

¹³ L'introduction de l'édition serbe Z. Dibi, *Le temps des cathédrales, L'art et la société 980 – 1420*, Beograd 1989 (= G. Duby, *Le Temps des cathedrales. L'art et la société 980 – 1420*, Paris 1976); I. Djuric, *Le triomphe de l'individu dans l'histoire de la pensée française*, 14.

¹⁴ P. Stephenson, *op. cit.*, 508.

* jciric@f.bg.ac.rs, Jasmina S. Ćirić fait la recherche sur “La culture chrétienne dans les Balkans au Moyen Âge: la Byzance, les Serbes et les Bulgares du IXème au XVème siècle” (177015), financée par le Ministère de la recherche scientifique et l'éducation de la République de Serbie.

**Зоран Ракић, *Цркве Светиоџ Димитрија и Светиоџ Саве
Српскоџ у Хиландару*
(Одељење за ликовне уметности Матице српске и
Друштво пријатеља Свете Горе Атонске, Нови Сад 2008)**



Два мала храма, посвећена Светом Димитрију и Светом Сави Српском, смештена на другом и трећем спрату грађевине у западном делу Хиландара, тешко су пострадала у катастрофалном пожару који је у ноћи између 3. и 4. марта 2004. захватио српски светогорски манастир. Они дуго нису привлачили већу пажњу научника. Тек се др Зоран Ракић, доцент на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, који годинама прилежно истражује хиландарске старине настајале током XVI, XVII и XVIII столећа, посветио њиховом проучавању и своје резултате објавио у неколиким студијама.¹ Он се, стога, латио приметног задатка да два поменута храма, данас тешко оштећена, детаљно представи. Приликом припреме коначног рукописа књиге користио је белешке које је начинио током боравака у манастиру пре пожара, као и преписе натписа и старије фотографије који потичу из различитих извора. Како би најранија историја, архитектура, зидно сликарство и олтарске преграде два хиландарска параклиса били јасно и доследно приказани, књига је подељена у више поглавља.

У првом, насловљеном *Увод* (7–17), најпре су укратко представљени разлози за настанак књиге, данашње ста-

ње два храма и подаци о сачуваној документацији на којој се заснивају изнета истраживања. Потом следе језгровити и сликовити редови о стихијама које су током XVIII века оштетиле манастирску целину и о радовима који су након њих уследили, праћени одговарајућом литературом. О најранијој историји двеју црквица сведоче очувани натписи. Најстарији, на тесанику уграђеном високо на фасади параклиса Светог Саве, има урезану 1778. годину. Други се налази на мермерној плочи изнад улаза у исту грађевину. У њему је наведено да су се о обнови храма, који је раније изгорео, потрудили браћа хаџи Тома, Теодор и хаџи Никола из Видина и чорбаци Гера и његов син Добре из села

¹ З. Ракић, *Параклис Светиоџ Димитрија у Хиландару*, у: *Трећа казивања о Светиој ђори*, ур. М. Милосављевић, Београд 2000, 227–264; исти, *Циклус ипшона у хиландарској цркви Светиоџ Димитрија*, у: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни животи, књижевности, уметности и архитектура*, октобар 1994, ур. В. Кораћ, Београд 2000, 575–584; исти, *Параклис Светиоџ Саве Српскоџ у Хиландару*, у: *Пети казивања о Светиој ђори*, ур. М. Милосављевић, Београд 2007, 208–256; исти, *Црква Светиоџ Саве Српскоџ у Хиландару*, Хиландарски зборник, 12, Београд 2008, 149–182.

истог столећа и да су обе теме значењем везане за службе у православној цркви.² Требало би подвући још једну појединост у олтарском простору. Готово сви свети епископи одевени су у фелоне, а једино двојица који саслужују, Свети Јован Златоусти и Свети Василије Велики, обучени су у сакосе.³ Међу сценама Великих празника издвојене су оне које носе детаље какви се раније нису јављали, а били су присутни у делима критских зографа и најчешће били западног порекла. Они су уочени у сценама Рођења Христовог, Распећа и Благовести. Од уврежених образаца одудара и представа Силаска Светог духа, која садржи појединости наведене у оновременим сликарским приручницима, док у осталим призорима тог циклуса нема иконографских необичности. Запажања о детаљима који се виде у поменутим сценама засигурно су драгоцене. Потребно је, међутим, истражити зашто су међу Велике празнике уведени Оплакивање и Неверовање Томино и Рођење Богородице и Ваведење.⁴ Последње две слике посматране су као теме које са призором Успења представљају сажет циклус Мајке Божје. Ипак, треба поставити питање да ли су та два догађаја, смештена на северном зиду, непосредно везана за Успење и подсетити на то да су они, као нарочито наглашени призори, и раније сликани на Светој Гори. Представљени су у средњем делу наоса, у певницама, у Богородичиној цркви у Протату (крај XIII или почетак XIV века) и у католикону Хиландара (до јесени 1321).⁵ С друге стране, Вазнесење је изостављено уз циклуса, те се може поставити питање да ли би се целина у своду где су на позађу посутом звездама попрсни лик Пантократора у медаљону и различите бесплотне силе, посматрана овде као представа која је добила изглед апокалиптичне визије другог доласка Христовог, могла разумети као сажет израз Вазнесења. У предворју храма у доњој зони издвојени су ретко приказивани призори Страдања Светог Игњатија Богоносца кога нападају два лава и Пророка Данила у лављој пећини, и за монашку средину уобичајена слика Причешћа Свете Марије Египатске. У другом појасу је смештен циклус Стварања света, који није често представљан ни у византијској нити у послевизантијској уметности, а овде је насликан у виду фриза што се састоји од четрнаест призора. Сажето је изнета оцена да је традиционално приказан. Пошто је ретко представљан, он засигурно заслужује пажљивија разматрања. Са пуно права је подвучена завршна сцена тог циклуса, Пад Сатане, за коју је указано да је укључена у складу са саветима сликарских приручника, али су и ту изостала подробнија објашњења.⁶ На крају је поменути одавно уништена представа Пророци су те нагостили која је била наликана на таваници предворја. Недостају, међутим, одређенији подаци о том призору, те остаје нејасно и на основу којих је извора пренет његов сажети опис који је приложен у поглављу о програму живописа.

Циклус светљоџ Димитрија на јужној фасади ѧараклиса (39–46) назив је следећег поглавља. У њему су најпре, сажето и језгровито, изложени поштовање светитеља и значај његовог солунског светилишта, као и најраније представе светог и осврт на њему посвећене циклусе у источнохришћан-

² За призоре Христа у гробу, М. Марковић, *Прилоџ ѧроучавању уѧицаја канона Велике субоѧе на иконоѧрафију средњовековноџ сликарства*, Зборник радова Византолошког института, 37, Београд 1998, 167–179, са старијом литературом; за представе мртвог Христа кога оплакују Богородица и Свети Јован, Д. Поповић, Б. Тодић, Д. Војводић, *Дечанска ѧусѧиња. Скиѧови и келије манастѧира Дечана*, Београд 2011, 91–98 (Д. Војводић) са старијом литературом.

³ Поред тога, неопходно је размотрити и молитве исписане на свицима које они носе. На свитку Светог Јована Златоустог су редови из Молитве предложења на проскомидији (уп. *Божанствене литурѧије*, прев. Ј. Поповић, Београд 1978, 21), а на оном Светог Василија Великог стихови којима започиње литурѧија оглашених (уп. Исто, 27, 87).

⁴ За појаву поменутих сцена у циклусу Великих празника, уп. Е. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, Cahiers archéologiques, 36, Paris 1988, 53–54, 69–71; Ch. Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, Revue des études byzantines, 51, Paris 1993, 216.

⁵ Уп. Т. Стародубцев, *Представе Рођења Богородичиноџ и Ваведења у наосу Каленића: изузетак или ѧлод обичаја ейѧе*, у: *Научни скуп Манастѧир Каленић – у сусрет шестѧој стѧогодишњици*, Каленић, 5–6. октобар 2008. године, ур. Ј. Калић, Београд–Крагујевац 2009, 99, са старијом литературом.

⁶ За иконографију сцене Пад Сатане, С. Габелић, *Циклус арханѧела у византијској уметности*, Београд 1991, 50–54 et passim.

ском живопису, иконопису и сликарству минијатура. Наглашена је сродност сцена на јужној фасади малог храма са девет слика израђених у последњој четвртини XVIII столећа у параклису Светог Димитрија у светогорском манастиру Зографу. Сваком од петнаест призора посвећена је одговарајућа пажња. Описан је њихов изглед, указано је на сродне представе у другим храмовима, особито у поменутом зографском параклису, а у напоменама су акрибично пружени подаци о писаним изворима у којима су изложени приказани догађаји. Посебна пажња посвећена је, иначе ретко сликаној, сцени Бекство Светог Димитрија из Солуна. Истражени су њени писани извори и околности у којима су они поникли, те је показано да она одражава дух средине у којој је настала пошто је Пајсије Хиландарац поменути догађај укључио у *Историју славјанобуџарску* коју је завршио 1762. године. Ово поглавље уобличено је уз прилежно поштовање методолошких захтева савремене науке. Једино је остало без објашњења зашто је за живопис јужне фасаде, чији је програм приказан у истој целини као и остало сликарство Цркве Светог Димитрија, овде издвојена посебна целина.

У поглављу *Програм зидног сликарства у цркви Светиоџ Саве Српскоџ* (47–51), као и у оном посвећеном програму живописа у Храму Светог Димитрија, наведени су сви светитељи и сцене и натписи који их прате, а слике су побројане донекле сличним редоследом, већином одоздо нагоре. Представљен је живопис у доњем реду наоса, светилишту, вишим зонама цркве, на луку између средњег и западног травеја, у куполи, своду и вишим деловима бочних зидова западног дела и на потпорним луковима поткуполног простора и западног травеја. На крају је приказано сликарство у предворју. Оно је почетком прошлог века било прекречено, те је, до избијања пожара, био видљив мањи део представа на источном зиду. Ипак, захваљујући опису који је крајем XIX столећа саставио Сава Хиландарац, сазнаје се да су ту били приказани неколики свети оци и трновски патријарси и портрети петорице ктитора и призори који у слику преносе поглавља из Откровења и стихове последња три псалма. Од великог је значаја то што су објављени натписи уз светитеље и сцене и у параклису и у предворју. И ту је, међутим, неопходна провера јер, омашком насталом приликом читања или током припреме за штампу, на пример, изнад мртвог Христа реч „ἡ ἀποκαθήλσις“ је ишчитана као „и апокадилск“, док стихови које носе бесплотна бића око Богородице у своду, а који гласе, „честнѣишѣю“, „херѣвим | и славиѣишѣю без“ и „сравнениа | серафим | свѣшѣю | богородицѣ величаем“, нису приложени.

Поглавље *Темајске и иконографске особености фресака у цркви Светиоџ Саве Српскоџ* (52–69) започиње упућивањем на то да би творца иконографског програма овога храма, као и оног Светог Димитрија, свакако требало тражити међу хиландарским монасима, а најпре у проигуману Данилу. Указано је и на то да је у параклису поштован уобичајени распоред представа и да је предворје добило ретко приказиване призоре. Посебна пажња посвећена је светитељима у доњем реду наоса, српским и бугарским суверенима и архијерејима, поред којих су се нашли Свети Јован Рилски, Никодим Мироточиви и Наум. Представе свих тих светих израђене су према познатој *Сѣтемајоџрафији* коју су 1741. у Бечу објавили Христифор Цефаровић и Тома Месмер. Аутор је изложио изванредна проницљива запажања, али, као изванредан познавалац епохе, изгубио је из вида да пружи појашњење о Светом Никодиму Мироточивом, монаху пострадаома 1709, уз кога је у *Сѣтемајоџрафији* уписан топоним Београд албански. Од фигура у предворју посебно је проучио ону Светог Симеона Столпника, приказаног са ногом провученом кроз отвор стуба, што је протумачио чињеницом да се међу хиландарским реликвијама чува део ноге овога светог. Треба, ипак, указати на то да су столпници понекад представљани на такав начин, а као пример може се навести управо исти светитељ у Богородичиној цркви у Зауму (1361).⁷ Аутор јасно упућује на то да су сцене Великих празника већином израђене по истим обрасцима као оне из Цркве Светог Димитрија. Међутим, као што је случај и у претходном храму, у том циклусу се налази слика Оплакивања и изостављен је приказ Вазнесења, а и Силаска у Ад, што би ваљало подробније истражити. У куполи се издвајају представа Небеске литургије у којој су присутна сва три лица Свете Тројице, што

⁷ Уп. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, сл. 73.

је новина уведена под утицајем критских зографа, и четири сцене из циклуса Христове јавне делатности, смештене у нижи део тамбура. На северном и јужном зиду поткуполног простора налази се циклус патрона Храма Светог Саве Српског. Изложен је у шест призора који су уобличени по угледу на представе које је у манастирској трпезарији, приликом сликања повести сачињене од двадесет девет збитија према житију које је саставио Теодосије, 1621/1622. израдио Георгије Митрофановић. Приказани су догађаји који су непосредно везани за монашење светог и на крају његова смрт у Трнову. Изнета је разложна претпоставка да су одлучујућу улогу у избору сцена циклуса Светог Саве, који је у једном пролошком житију из XVI столећа поменут као *архиепископ сербскиј и учийшељ Болгаром*, имали чланови манастирског братства, који су већином, као и ктитори цркве, потицали из Бугарске. Христове параболе, овде приказане у доњој зони тамбура и у луку између средњег и западног травеја, појавиле су се на Светој Гори тек у то доба као одраз старијих украјинских зборника проповеди пастирског богословља. Понеке су, по свему судећи, понеле оне поруке које су им приписане у проповедничком штиву, а поједине су поменуте и у Хиландарском типикју. Приликом уобличавања наведених прича зографи су се служили различитим изворима, од дрворезних илустрација у проповедничким зборницима и Ерминије Дионисија из Фурне до гравира у *Библији Екџиџи* објављеној 1695. у Аугзбургу. Аутор је појаву циклуса Светог Саве и Христових параболо разложно повезао са податком да је храм од самог оснивања служио за обављање чина замонашења. Саопштење о таквој намени забележио је Сава Хиландарац крајем XIX века, те би ипак требало сачувати одређену опрезност и поставити питање да ли се оно може прихватити као поуздано, јер је могло бити засновано на обичају који се родио нешто касније. У западном травеју налазе се теме које прослављају Мајку Божју. У своду је Богородица са малим Христом, а на бочним зидовима су призори Богородица Живопријемни источник, чији изглед одговара опису у Ерминији, и Силазак Богородичин у ад, израђен према обрасцу сродном нацртима који су потом коришћени приликом израде фресака у католикону Ксиропотама (1783) и у костурници у Рили (1795). У предворју се налазило четрнаест сцена што су описивале редове из Откровења, које је православна црква укључила међу канонске списе тек у XIV столећу, те је његово приказивање отпочело у поствизантијско доба. За представљање те сложене теме зографи су трагали за западним узорима. Пронашли су их првенствено у серији дрвореза коју је 1498. израдио Албрехт Дирер, а њен утицај на Светој Гори осетио се већ на сликама насталим током XVI века и постао очигледан и препорукама Дионисија из Фурне. Од циклуса у трему био је очуван само приказ десетог поглавља Откровења, који је био израђен према упутству Ерминије. У предворју су се налазиле и представе стихова последња три псалма. Познате су једино захваљујући опису Саве Хиландарца, на основу којег се претпоставља да су биле уобличене према саветима Дионисија из Фурне. Приликом разматрања тих одавно уништених слика, међутим, изостало је подробније истраживање, а поменути опис, у потпуности наведен у поглављу о програму, није искоришћен да се, колико је то могуће, васпостави њихов некадашњи изглед.

У поглављу *Стилске одлике фреско-сликарства у црквама Светог Димитрија и Светог Саве Српског* (70–75) најпре је указано на то да су зографи двају параклиса били привржени тековинама старе уметности, прихватили тек понеку новину, а барокне облике увели једино у украсне детаље, као што и приличи живописцима упосленим у изразито конзервативној средини. Скромна знања тих мајстора огледају се у композицији, цртежу, колориту, начину представљања фигура и ликова светитеља, али је о њиховом остварењу као целини, ипак, изречена повољна оцена. Фреске оба параклиса дело су једне дружине чији су чланови имали уједначен сликарски израз. Међу њима издвојен је уметнички рукопис најискуснијих на фигурама у првој зони наоса и олтару и, вероватно, њихових сарадника на представама у вишим деловима. Изложена су запажања о основној подели посла чланова дружине у два храма, али не и у предворјима и на јужној фасади првог, а разлике између уметничких поступака зографа нису подробно појашњене. Указано је на знатну блискост тих фресака са сликама у католиконима манастира Филотеја (1765) и Ксиропотама (1783) и у скитовима Свете Ане (1757) и Ксенофонта (1766) које су израдили браћа Константин и Атанасије из

Корче, а тој скупини њихових дела овде су придодате фреске у параклису Светог Димитрија у Зографу, које су до сада биле широко датоване у другу половину XVIII столећа. Сликарска делатност два брата из Корче, који су изградили готово истоветне уметничке рукописе и дела заједно потписивали, може се пратити од 1736. до 1785. Радили су већином на подручју Охридске архиепископије, а након средине XVIII века започели су сарадњу са светогорским манастирима. Приликом поређења њихових потписаних остварења на Атосу са фрескама два хиландарска параклиса уочавају се бројне сличности, а таква запажања потврђује и разматрање начина писања слова. Ово поглавље испуњено је многим драгоценим подацима. Оно је, међутим, можда требало да буде смештено на крају књиге, јер би се тако отворила могућност да се изврши и поређење рада живописаца у техникама које су захтевале донекле различит приступ.

Последње поглавље *Иконостасне ђреџраде у црквама Светиоџ Димитрија и Светиоџ Саве Српскоџ* (76–80) посвећено је првобитним иконостасима, од којих су преостале само царске двери из Храма Светог Саве. Они су настали захваљујући труду приложника који су се старали о обнови и осликавању две црквице. Изгледа да је извесне заслуге за израду оног у Храму Светог Димитрија имао и проигуман Данило, пошто се представа истоименог пророка у лављој пећини нашла не само у живопису предворја, већ и на иконостасу, а управо је на тој икони, као и на слици Светог Јована Претече на олтарској прегради Храма Светог Саве, забележена 1779. година. Најпре је описан иконостас у параклису Светог Димитрија. Изложен је распоред икона, потом је сажето размотрен њихов изглед, уз оцену да су оне дело мајстора који је израдио фигуре доње зоне у наосу, а на крају је укратко представљена пажљиво изрезбарена дрвена конструкција која је имала традиционалне украсе и појединости потекле из левантинског барока. Затим је описана олтарска преграда у параклису Светог Димитрија. Најпре је указано на то да се све иконе, на основу изгледа, поуздано могу приписати сликарима који су живописали храм, а потом је представљен њихов распоред и сажето приказана дрвена конструкција, раскошно и вешто украшена у духу левантинског барока. Нажалост, изостала је продубљена расправа о избору светитеља. Да би она могла да пружи непосреднији увид у замисао програма олтарских преграда показује истраживање представе пророка Данила и везивање њене појаве за истоименог проигумана.

На крају се налази неколико закључних реченица у којима је укратко изнето подсећање на сликарство два хиландарска параклиса, место које заузима у светогорском живопису епохе и на његову вредност сведочанства о напорима монаха да очувају континуитет уметничког стваралаштва.

Књига Зорана Ракића *Цркве Светиоџ Димитрија и Светиоџ Саве Српскоџ у Хиландару* представља пионирско дело настало као плод дугогодишњих истраживања. Током боравака у манастиру у јесен 1997. и у лето 2000. он је начинио белешке које чине њену основу. Без тог прилежног теренског рада две хиландарске црквице остале би великим делом недоступне истраживачима. Захваљујући његовом уложеном труду добили смо поуздану и добро документовану монографију. Зато се и замерке изнете у овом приказу већином односе на одређене појединости и представљају промишљања настала на подстицај садржине те јасно и сажето уобличене књиге.

Најзад, требало би похвалити труд издавача, Одељења за ликовне уметности Матице српске и Друштва пријатеља Свете Горе Атонске, најпре да се приме дужности да објаве књигу посвећену двома хиландарским црквицама, а потом да у њој приложи обиље илустрација. Надамо се да ова монографија наговештава будућу сарадњу два издавача и да ће бити и других књига које ће и научној и широј публици, а особито онима који нису у могућности да посете Свету Гору, представити богато хиландарско наслеђе.

Таијјана Сџародубцев
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности

**Бодин Вуксан, Хуманис̃иичке основе амблемат̃иске
ли̃терат̃уре (XVI–XVII век)
(Per Aspera, Београд 2008)**



Ретко се у српској средини појави књига аутора који за свој предмет интересовања има европску уметничку праксу и теорију новог века, попут – за локалну публику изузетно поучне и драгоцене – студије [др Бодина Вуксана] *Хуманис̃иичке основе амблемат̃иске ли̃терат̃уре (XVI–XVII век)*. Бавећи се, као истраживач српске уметности барокног доба, неопходно и амблематиком која је уткана у српско барокно уметничко биће, др Бодин Вуксан нам открива суштину и значење овог жанра чије заснивање се датује у XVI век и који је, у својој суштини, био не само производ европске хуманистичке културе већ је, а што је много значајније, остао веран основним поставкама хуманистичке уметничке теорије. То је идеја која прожима ову скромно (из локалној средини разумљивих, финансијских, разлога), али пажљиво, илустровану књигу.

У *Уводу* аутор истиче значај појаве једне „књижице“ са дрворезним илустрацијама Андреа Алчатија (Andrea Alciati), под насловом *Emblematum Liber*. Година њеног издања, 1531, узима се као датум настанка једног литерарног жанра – *амблемат̃ишке* – чија ће популарност током наредних векова порасти „до неслућених размера“. Златно доба амблематике, аутор подсећа, били су XVI и XVII век, а у њеном сре-

дишту, у концептуалном смислу, стајала је једна нова ликовна форма: *јединс̃иивени с̃иој слике и њекс̃ииа*. То јединство слике и текста аутор прати кроз трендове у хуманистичкој теорији уметности, која је крајњи израз добила у XVI веку у коме је посредством искуства античке филозофије дефинисан (модерни) појам *ut pictura poesis*.

Др Бодин Вуксан, надаље, утврђује једно значајно својство амблематске представе (*pictura*): њену неразумљивост и нејасност. Њена веза са написом (*motto*) који представља интегрални део амблема је такође интригантна и она се може „разрешити“ уз помоћ посебног текста (који се јавља као *superscriptio* или *subscriptio*) који објашњава однос између ова два елемента. Поред ове необичне везе слике и текста, још једна особина, како аутор наговештава у *Уводу*, доприносила је овом „збуњујућем аранжману“: амблематске представе су доводиле у везу још два, „по свом карактеру диспаратна појма: с једне стране, апстрактну етичку категорију, с друге, конкретан објект из области свакодневног живота, флоре и фауне“. Образујући неупућене, односно необразоване, те забављајући учене, како нас подсећа аутор, амблематика је, поред морализаторско-дидактичке улоге, отеловљавала и један од кључних принципа маниристичко-барокне теорије уметности: учење о оштроумљу, односно бриткости, мисли. Овим се у говор о амблематици уводе и појмови *prodesse*

(подучити) и *delectare* (забавити) који су за њу извојевали једно привилеговано место у историји образовања узетој у европском културном окружењу.

У *Поџлављу I*, аутор се бави основним идејама хуманистичке теорије уметности који су, како је најављено у *Уводу*, изнедрили амблематску литературу. Смештајући корене хуманистичке теорије уметности у XV век, аутор креће да води читаоца кроз пажљиво биране и дефинисане појмове, попут *мимезе* (*mimesis*). Појам који потиче из теорије књижевности, а који је из ње упливао у теорију ликовних уметности, мимеза подразумева „имитацију“ (или подражавање) природе, али не оне уопштене, већ *људске* природе – онакве каква би она, према Аристотеловом упутству, требало да буде. Дакле, сликар, као и песник, треба да изражава општу, не појединачну истину, бирајући теме из античке и модерне поезије, класичне или библијске историје. Овим се зачео став да ће он, попут песника, поучити посматрача уз неопходно пружање угодности његовом оку. Иако ова концепција, подсећа нас аутор, има порекло у античкој теорији уметности, модерни критичари у антици нису наишли на заокружену теорију сликарства, већ су готово дословно преузели античку теорију књижевности и применили је на сликарство, образујући једну нову науку: *ars pictoria* (науку о сликарском умећу). Доктрина „имитације“ представљала је, како каже аутор, „камен темељац“ хуманистичке теорије сликарства, односно, уметности. Наводећи речи чувеног Лодовика Долчеа (Lodovico Dolce) о подражавању, аутор објашњава два начина на које сликар може да представи људску природу: 1. да се непосредно окрене самој природи, па да бирајући најлепше из многих модела које има пред собом, попут Зеуксиса узима из њих оно најлепше, стварајући фигуру која ће својим савршенством надмашити све постојеће; или, 2. сликар може да се служи само једним, савршеним моделом, попут Апелеса и Пракситела, што је било могуће, каже Долче, у античко доба, али готово немогуће у модерно време. Заиста, савршенство није могуће наћи у једном моделу, јер природа никада није без мана, чак ни у свом најсавршенијем облику. Ако уметник жели да је представи савршенијом него што она јесте, ако исправљајући њене недостатке настоји да је превазиђе, онда је он нужно упућен на студију античких уметничких дела. Дакле, у XVI веку, ово разликовање је било сасвим прихваћено: студија природе стајала је насупрот угледању на друге уметнике. Но, важно је истаћи оно чему тежи у свом појашњењу филозофије која стоји у темељу настанка амблематике (као књижевне форме) др Бодин Вуксан: да је поред ова два узора уметник, сликар, могао да изабере да се угледа и на творевине других *уметности*, у чему аутор налази израз теорије *ut pictura poesis*, како ју је формулисао чувени Хорације у својој *Ars Poetica*. Овај Хорацијев спис је био извор за још један од кључних појмова хуманистичке теорије сликарства који се битно огледају у *амблематици*, а то је појам *инвенције* (*inventio*), домишљатости. Овај појам се није односио на стварање *ex nihilo*, већ на изналажење (бирање) одговарајуће теме из већ постојећег корпуса који сликару пружа историја. Дакле, његов задатак је да од неке „старе приче, украшавајући је новим бојама, направи нову“. Хорације, даље, упозорава на – далекосежну заиста, а то ће сваки познавалац хуманистичке теорије уметности приметити – неопходност *прикладности* сажету у термину *decorum*. Но, за разлику од лишености Хорацијевог декорума свих етичких импликација, тај појам је, прошавши кроз санкцију учених и брижних ренесансних ауторитета (нарочито црквених), био подвргнут значајној доради. Наиме, уметник је морао да води рачуна о прикладности садржине уметничке представе њеној сврси, односно амбијенту у коме ће се наћи (сакралном или световном). У модерно доба, правилима декорума била је утврђена подобност представе, са етичког или верског становишта, те је морализаторско-дидактички елемент представе однео превагу над свим осталим њеним својствима.

Ова тежња је, наравно, као фундаментална претпоставка хуманистичке теорије сликарства, установила још један „услов“, обавештава нас др Вуксан: сликар је морао бити учен, свестрано образован. Искazi који подвлаче овај идеал, заправо *норму*, такође су се нашли у античкој филозофији, у Хорацијевој чувеној фрази: „*Sapere est principium et fons*“, и у Цицероновој „*eruditio libero digna*“. Те, као што су песништво и сликарство били „сестринске“ уметности, тако су учени песник (*poeta doctus*) и учени сликар (*pictor doctus*) били близанци – *imitatores docti* (учени подражаваоци).

У кратком, али садржајном *Пољављу II*, др Бодин Вуксан не остаје дужан, у антици дефинисаној, значајној „епизоди“ у историји концепта *ut pictura poesis*: да је *слика нема ђесма*, а *ђесма слика која ђовори*, приписана грчком филозофу Симониду са Кеја. Реч је о једном од „најутицајнијих коментара икада изречених о природи односа између две уметности“, како каже аутор. Близак њеном смислу био је обичај, читамо даље, грчких епиграматичара да помоћу епиграма које су носиле њихове статуе, урне, стубови или споменици, „говоре“ обраћајући се посматрачу. С правом нас аутор подсећа да је *Anthologia Graeca* била образац за модерну иконичку поезију која се одржала и кроз цео нови век, наводећи, кратко, Микеланђелове епиграме, бирајући да се не задржи на овом проблему који би далеко превазишао тематски оквир његове студије. Враћајући нас у домен амблематике, аутор подсећа на историјски значајну чињеницу, без које би се општа популарност амблематике тешко разумела, а то је морализаторско-дидактички тон као јасан резултат тежњи противреформације.

У *Пољављу III* аутор креће у разматрање основних претпоставки за развој амблема и амблематске литературе у бароку. Амблематичарима је било својствено, у смислу барокног универзализма, да су „повезивали уметности, спајали чулно и интелектуално, те остварили древни сан да сестринске уметности сликарства и поезије ... профитирају својим формалним заједништвом“. Тероретичари, уметници, песници барокног доба сумирали су претходно исказане ставове о сестринским уметностима и њиховим својствима, као и њихову морализаторско-дидактичку улогу („да нас поучи, потчињавајући представу нашем погледу, а чуло нашем разумевању“). Напуштајући општепознате естетске захтеве барокног доба, аутор нас уводи у објашњење амблема као везе између симболичне слике и симболичне изреке, *девизе*, које се узајамно илуструју, односно објашњавају. Каква је разлика, питаћемо се, између средњовековног симбола и модерног амблема, нарочито ако знамо колико је импликација присутна у средњовековним „бојама“? Као основну разлику између њих др Вуксан види чињеницу да средњовековни симбол није рационална творевина, већ да је његово постојање одређено и условљено његовим положајем у чврстом поретку симболичних односа као слике божанског универзалног поретка, те је, као такав, симбол непроменљив. Слика и реч, отуд, представљају непосредну објаву, па им узајамно објашњење није потребно; у ликовном симболу трансцендентни садржај се предочава непосредно и без остатка. Веза између садржине и знака није посредована неким појмом, те симбол постоји и без текста, а текст постоји и без илустрације – они једно друго не могу заменити. И у овој чињеници лежи основна разлика између амблема и средњовековног симбола.

Амблем, дакле, не оперише „идентитетом“, односно знаком једнакости између ствари, већ се ослања на *аналогију*, један „лабави“ спој, како сликовито појашњава др Вуксан. Дакле, амблему је текст неопходан у циљу објашњења његовог смисла; али, амблем, примећује аутор, и „уздиже“ илустрацију на један виши функционални ниво – она није подређена тексту, већ му је равна. Текст и илустрација стоје у међузависности, јер тек заједно они манифестују појмовно јединство амблема. Смисао и знак више нису идентични: веза између њих је *појмовна*. Чезаре Рипа (Cesare Ripa) у свом делу *Iconologia*, под појмом „Pittura“ (Сликарство), подсећа нас аутор, поредећи сликарство и поезију каже да једна чини да „разумемо чулима, а друга да осећамо интелектом“, али смисао у амблематици више није поређење између сликарства и поезије као засебних уметности, у чему и лежи основа хуманистичке теорије. Заправо је реч о новој целини, која суштински, у барокној филозофији амблема, функционише по сасвим другом принципу иако имплицира међузависност наведених ентитета.

Такође, амблематика подразумева да је веза између смисла и знака слободна, посредна и произвољна, чиме амблематичари свакако улазе у ред нужно изванредно образованих људи свога времена који несметано и уз помоћ своје домишљатости (инвенције) бирају из већ постојећих историјских, ликовних, књижевних извора и модела – подучавајући, информишући и забављајући умове учених који су се могли сјајно разонодити одгонетањем скривених значења и формула. Дакле, тајновитост и опскурност амблема нису, напоскон, каже др Вуксан, биле резултат хира. Напротив, ради

се о јасном присуству појмова *raritas*, *novitas* и *obscuritas* (реткост, новина, тајновитост) у самој теорији амблема: заиста, упућује нас аутор, ако се права вредност и драж амблема крије управо у тензији између речи и слике, онда је она израженија и потентнија што је амблем наразумљивији, нејаснији и што је појмовна веза између ових елемената посреднија.

Овим својствима амблем се приближава хијероглифу, онаквом како га је промишљала ренесансна хијероглифика, свакако још један извор амблематике. Но, са универсализмом барока та опскурност, херметичност, неопходно се морала изгубити уколико се желела очувати хуманистичка тенденција, заправо захтев, да се испуни макар дидактичка функција уметности. Разонода је задовољена интелектуалним напором који је морао да уложи посматрач, али је дидактички моменат био потенцијално угрожен.

Још једна сажета и значењима бремениста форма која је комбиновала ликовну представу и текст јесте *impreza*, која је такође израсла из средњовековног симбола, из персонификације, алегорije и ренесансне хијероглифике, и која се често „брка“ са амблемом. Оно што разликује ове две форме (или традиције) јесте да импреза представља „симбол“ онога што је намера, заправо тежња појединца који, или за кога се, ствара одређена импреза. За разлику од импрезе, која је дубоко лична, подсећа аутор, амблем „захтева“ оно што је натперсонално и општеважеће; у амблему се открива *forma moralis* онога што се означава појмом *materia physica*, те она за сваког посматрача представља један универзални сисџем коресјонденција.

У Поглављу IV, др Бодин Вуксан се враћа хуманистичким основама амблематске литературе и објашњава универзалност, као појам који је у барокној амблематској пракси имао за циљ универзалну комуникативност амблема. Амблематичари су, свакако, каже аутор, били свесни чињенице да управо њихова уметност реализује прокламовано јединство између слике и речи, више него иједна друга. Оправдавајући своје амблематске активности у *Questiones Symbolicae*, чувени Акиле Боки (Achille Bocchi) указује на древне пророке који су своје истине „заогртали песмама и визијама“.

Поновиће нам, затим, др Вуксан да је за амблематичаре и све учене људе тога времена, миметички карактер процеса уметничког стварања био постулат, и они су прихватили оне две, горепоменуте, врсте имитације: природе и других аутора (како су формулисане у XVI веку). Заиста, став према непосредном преузимању графичких решења је био и више него толерантан, а и сам отац амблематике, Алчати, залагао се за слободно позајмљивање од других писаца. Иако не изричито, др Вуксан нам овим предочава својства амблематике, која смо већ издвојили као неке од кључних карактеристика: морализаторско-дидактички тон и универзалност, захваљујући чему је ова форма и уживала изванредну популарност диљем барокне Европе. У том смислу, аутор наводи амблематске зборнике који говоре у прилог „плагиијату“ као позитивној појави (попут G. Whitney, *A Choice of Emblems*; G. Wither, *Collection of Emblemes*; Vondel, *Toonnell des Menshelikken Levens*; Haechtanus, *Mikrokosmos*), уз помен честих полиглотских издања амблематских зборника који су још више допринесли њиховој универзалности и комуникативности.

Амблематичари су себе видели и као филозофе, подвлачи др Вуксан, у походу против необразованости и незнања, и као учитеље што су неретко, истина, и били, а своје књиге као уџбенике (оне су свакако нашле свој пут у избор обавезне школске литературе). Дакле, аутор истиче сада јасно, утилитарни и дидактички карактер своје уметности амблематичари ће претпоставити хедонистичком. Инсистирање на поучности, на потреби да се религијске и етичке истине учине доступним свима (чак и неписменима и деци), наизглед стоји у супротности са захтевом да амблематичар створи један езотерични језик разумљив само појединцима. Ако разумемо да је амблематика на себе преузела функцију „ширења истине“, она, предложиће др Вуксан, представља Библију за неписмене (*Biblia pauperum*) у чему се огледа утицај древног, у антици дефинисаног, става да чулни опажај (мисли се на чуло вида) има „неупоредиво већи и дуготрајнији ефекат од било какве вербалне инструкције“. Овде, још једном, долазимо до говора о санкцији црквеног ауторитета што је такође довело до бројности припадника клера у улози амблематичара. Не само да је велика била илустративна моћ амблема, већ и његово психолошко дејство, што је у језуитској филозофији слике

било једна од њених најмоћнијих карактеристика и улога. Признање психолошког дејства амблема, даље, отворило је могућност деловања амблема у профаном владарском сетингу. У образовању владара, амблем је могао да има дејство на његову етичност, што се могло одразити и на шири друштвени и политички живот заједнице; *rex literatus* (образовани краљ) идеал је снажно негован у амблематици.

Амблематичари, закључује др Вуксан, били су космополитске личности широких назора; њихова остварења представљају хуманизам у његовом најрепрезентативнијем виду, што је амблематици давало, овде већ истакнути, наднационални карактер.

Сажето *Поглавље V* аутор је посветио осврту на амблематске основе српске културе осамнаестог века позивајући се на Венцловићеву *Историју Јерополитику*, као и *Икону* Кевита Тивејског којој придаје посебан значај за српску културу. Наиме, иако се не ради о амблематској књизи, она се појавила 1799. године у српском преводу Димитрија Николајевића, у коме „егзистира и текстом и сликом“. Но, др Вуксан напушта говор о српској амблематици, и бира да нам у овом поглављу предочи један изузетно значајан догађај у европској уметничкој пракси који је допринео „слому“ хуманистичке традиције, коме се ретко сагледава узрок. Заиста, растућа улога учења о изворном генију (коме је подложен, како смо могли видети, у великој мери и говор о амблематици), који је спреман да се покоравља само себи, довела је до, такозване, „романтичарске побуне“ која се огледала у одбијању сваког организованог образовног система. Појавом романтизма, уметност је, напослетку, демонстрирала да спада у *artes liberales*. Излазећи даље из оквира задате теме своје студије о амблематици, др Вуксан скреће пажњу на један инцидент у српској средини XIX века, који представља типичну хуманистичку расправу о *decorum*-у, а која се тичала „православности у савременом живопису“, стављајући и Србију у ред земаља на маргинама западноевропских утицаја, до којих су, ипак, доспевале идеје европске културе новог века.

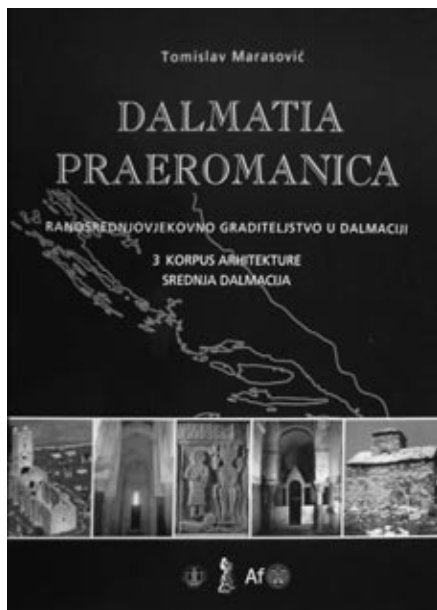
У закључку своје студије, *Поглављу VI*, др Вуксан парафразира став Ернста Р. Курцијуса (Ernst R. Curtius) да је јединство могуће демонстрирати само са неког универзалног становишта; за овог аутора то је био „латинитет“. „Можда би“, предлаже др Вуксан, „на сличан начин и хуманистичка теорија уметности могла да манифестује културно јединство Европе.“ Свакако, амблематика би се могла наћи, бићемо слободни да одемо даље, у улози таквог уједињујућег фактора. Изучавање константи, уочавање законитости у развоју опште европске уметности, предлаже даље др Вуксан, и провера њиховог постојања у локалним, националним заједницама, водила би интегралној визији сопствене културне историје, која се „не може ни замислити друкчије него као интегрални део опште европске историје тога типа“. Исто се, наравно, закључује аутор, односи и на српску средину; решавајући проблеме националне уметности, истраживачи никако не дају одговоре који би се тicali само локалне средине. „Јер, закључак је као и претпоставка овог рада да је свако локално обележје културе, а исто тако и уметности, тек секундарно изведено. Примарно, она је универзална.“

Свакако, др Бодин Вуксан посматра појаве у духу нововековног европског универзализма. Макар због тога што су га током векова који нам претходе мислиоци креирали, а наша је дужност да га *ре-креирамо* откривајући законитости које стоје у основи културе коју живимо и коју стварамо.

Ово је једна, по обиму мала, али по предмету и садржини велика књига. Скромност тона, карактеристична и иначе за наступе др Вуксана, не треба да нас заведе. Иза бираних речи које су понеле странице пред нама, иза низа цитата којима аутор подупире своје аргументе, крије се изванредна ученост и префињеност једног од најбољих познавалаца амблематике и хуманистичке уметничке теорије, бароколога и, у складу са расположењем ове студије *auctor doctus*-а, др Бодина Вуксана.

Анђелина Милосављевић
Академија лeиx уметности, Београд

**Томислав Марасовић, *Dalmatia praeromanica*
(Књижевни круг Сплит, Музеј Хрватских археолошких
споменика Сплит и Архитектонски факултет Загреб)**



Предроманичка, односно раносредњовековна хрватска уметност у Далмацији предмет је проучавања читавог низа еминентних научних радника још од XIX века. Захваљујући чињеници да је Далмација у XIX веку највећим делом била под аустроугарском влашћу, њене споменике проучавали су Ајтелбергер, Цексон, те припадници Бечке школе Штриковски, Хаусер, Дигве као и низ хрватских археолога предвођених дон Франом Булићем и Љубом Караманом. Двадесети век својим истраживањима споменика појединих регија источне обале Јадрана обележиће Стјепан Гуњача, Милан Прелог, Цвито Фисковић, Иво Петрициоли, те Бранко Фучић, док је први преглед архитектонске баштине источне обале Јадрана Милоје Васић објавио 1922. године. У периоду одмах након Другог светског рата, своја проучавања архитектонског и уметничког богатства далматинске предроманике започео је Јерко Марасовић, Мирјана Брајовић Марасовић и Томислав Марасовић, чија методологија истраживања је поставила веома високе, до данас непревазиђене стандарде струци. То је био период када су знатно интензивирани теренски истраживања, што је резултирало бројним новим, као и ревизионим археолошким истраживањима, те израдом бројних

архитектонских снимака појединих историјских језгара, што је пак указало на богати фондус до тада непознатог стамбеног градитељства у Сплиту, Трогиру, Задру и Поречу. Такође се интензивирала и обрада материјала у музејским лапидаријима, што је резултирало идентификацијом и реставрацијом бројних споменика предроманичке пластике. У послератном периоду интензивирало се и објављивање резултата свих ових истраживања у чему су, осим већ наведених аутора, предњачили и Жељко Рапанић, Никола Јакшић, Павуша Вежић, Миљенко Јурковић, Владимир Гос, Сена Секулић Гвоздановић, Жељко Пековић, Ивица Жиле, Јошко Белаарић, Иво Бабић.

Ипак доскора није постојала свеобухватна синтеза која би топографски обухватила комплетан корпус предроманичке архитектуре и скулптуре у Далмацији. Томислав Марасовић је 1978. године у оквиру књиге *Прилози истраживању старохрватске архитектуре* објавио типолошку анализу предроманичке архитектуре која је указала на горућу потребу за израдом једне овакве синтезе. Марасовић је 1994. године објавио и књигу *Градитељство старохрватског доба у Далмацији* која је наговестила скори излазак едиције чија су прва три од предвиђена четири тома сада пред нама.

Професор емеритус Томислав Марасовић (рођен 1929) започео је истраживање далматинске предроманике одмах након Другог светског рата а интензивирао га током свог рада у Урбанистич-

ком заводу Далмације, где је у оквиру рада Одјела за градитељско наслеђе проучавао и предроманичке споменике пре свега на подручју Сплитског полуотока. Године 1958. докторирао је у Загребу са тезом *Шесћеролисни њиј у ѡпредроманичкој архѡекиѡри Далмације*, која је нажалост необјављена а ова тема остаће и даље предмет његовог проучавања. Прва књига из едиције истовремено представља и увод и синтезу три наредна тома у којима се доноси топографски каталог споменика. Други том едиције обухвата грађу са подручја Кварнера и северне Далмације, трећи обухвата подручје средње Далмације док је четврти том посвећен јужној Далмацији и Босни и Херцеговини, у припреми за штампу. Књиге су заједничко издање три еминентна издавача из Сплита и Загреба: Књижевни круг Сплит – који је књиге уврстио у своју едицију „Књига Медитерана“; сплитски Музеј хрватских археолошких споменика – који је на овај начин наставио своју серију *Monumenta medii aevi Croatiae*, те загребачки Архитектонски факултет у оквиру едиције *Acta architectonica*.

Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji*, 1: Rasprava, Split – Zagreb, 2008, стр. 500, илустр. 448, табли у боји 16, 20 страна хронолошких табела

У првом тому под називом *Расѡрава* најпре се у синтетском поглављу *Просѡор, вријеме и слоѡ* износи сазнања о територијалној подели, доноси се хронологија развојка предроманике као и питања настанка и хронологије развоја самог стила. Следеће поглавље посвећено је прегледу истраживања и историографије. Поглавље под називом *Изѡрадња и уређење ѡпросѡора* приказује околности настанка раносредњовековног града на источној обали Јадрана, његову урбану опрему, али се први пут обухвата и ванградска територија, пре свега некрополе, рурална насеља, а поред стамбених кућа у граду обрађују се и владарски дворци, самостани и палате. Посебно је обрађена црквена архитектура, као и вајарска и сликана декорација, након чега следе поглавља *Кронолоѡија раносредњовековне архѡекиѡре* и *Сѡваралачке сасѡавнице ѡпредроманике и ране романике у Далмацији*. Завршно поглавље првом тома *Далмација у еурѡјској ѡпредроманици и раној романици* разматра уметничко богатство Далмације тог периода у ширем контексту медитеранске и западне уметности. Први том се завршава детаљним хронолошким таблицама и опсежном библиографијом. На овај начин читалац се уводи у следећа три тома у којима је детаљно разрађен каталог свих познатих споменика и локалитета на подручју Далмације.

Dalmatia praeromanica: ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 2: Korpus arhitekture: Kvarner i Sjeverna Dalmacija, Split – Zagreb, 2009, стр. 594, илустр. 701, табли у боји 16

У другом тому едиције доноси се први део корпуса архитектуре којим је обухваћена територија Кварнера и северне Далмације. Према утврђеној методологији аутор синтетски износи и валоризује досадашња сазнања о великом броју споменика. На овај начин сачињен је систематски аналитички инвентар заснован на досадашњем степену научне истражености појединих споменика. Сама неједнака истраженост предроманичког стратума резултирала је и неједнаким обимом презентације појединих споменика, при чему је приоритет дат презентацији корпуса сакралне архитектуре. Неједнака истраженост овог подручја огледа се и у обиму литературе која се доноси уз сваки споменик. Подручје Кварнера топографски је подељено на осам одељака: острва Крк, Црес, Раб, Лошињ, Сусак, Иловик, Паг и велебитско подгорје. Посебна је пажња посвећена обради раносредњовековних градова Крка, Осора и Раба, и њихових споменика, а обрађен је и један број вредних камених споменика за које се поуздано не зна место налаза. Подручје северне Далмације такође је обрађено као више територијалних целина: острва Иж, Угљан, Ошљак, Пашман, Вргада; затим раносредњовековни градови Нин, Долац, Задар, Брибир, Книн и Косово, те Нинско, Биоградско,

Брибирско, Шибенско-книнско подручје, Равни Котари, те Задарски дистрикт. Сходно степену истражености и сачуваности, опширније су обрађени задарски бискупски склоп, комплекс Цркве Св. Марије Мале и бенедиктински самостан, те градске зидине. Као и у првом делу каталога, и у овом тому корпуса архитектуре обрађен је један број камених споменика за које се не зна тачно порекло, као и басен крстионице из Нина.

Dalmatia praeromanica: ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji,
3: Korpus arhitekture: Srednja Dalmacija, Split – Zagreb, 2011,
стр. 648, илустр. 839, табли у боји 8

Трећа објављена књига из едиције по обиму је највећа, што произлази из чињенице да је корпус предроманичке архитектуре на подручју средње Далмације најбогатији, а истодобно и најбоље испитан. И овде се грађа износи топографски, те се најпре износе споменици далматинске Загоре: подручја трогирске Загоре и Дрниша, затим горњег и средњег поречја Цетине, те са подручја Имотске Крајине. У наставку књиге обрађени су споменици средњедалматинске обале и то од северозапада ка југоистоку: најпре споменици трогирског подручја где се објављују бројни споменици предроманичке стамбене архитектуре самог града Трогира, као и његови црквени споменици, те један број важних налаза предроманичке пластике непознатог места наласка. Затим следе споменици са подручја Каштела и Солина са Клисом. Посебна је пажња посвећена споменицима Сплитског полуотока – чак 200 страна, пре свега јер је то било подручје ауторовог вишедеценијског мултидисциплинарног истраживања извођеног у сарадњи са архитектама др Јерком Марасовићем (1923–2009) и Мирјаном Брајовић Марасовић (1926–1999), чији се бројни научни резултати овде први пут објављују. Најпре се обрађује подручје Диоклецијанове палате и њена трансформација у град, затим појединачни споменици и то са подручја палате, старог градског језгра и потом предграђа и полуострва Марјан. Топографски преглед споменика предроманичке средњедалматинске обале наставља се са споменицима подручја Пољица са посебним освртом на средњовековни град Омиш, а завршава се са споменицима Макаарског приморја. О неуједначеном степену истражености споменика средњедалматинских острва говоре сами прегледи споменика са острва Арканђела, Чиова, Брача, Хвара, Шћедра, Виса, Бишева и Свеца, где зачуђује чињеница да се на великим острвима попут Хвара и Виса до сада пронашло свега неколико споменика предроманичке, што у овом тренутку указује на могућност сасвим другог историјског развоја та два острва.

Три до сада објављене књиге едиције *Dalmatia praeromanica* богато су илустроване бројним картама, плановима и елевацијама споменика, од којих се неки сада први пут објављују, који су адекватно уједначени за штампу; црно-белим фотографијама и цртежима пластике, таблама у боји са снимцима из ваздуха на којима су споменици приказани у свом контексту. Објављивањем ових књига Томислав Марасовић је испунио осетан недостатак у досадашњој научној публицистици, створивши базу података која ће послужити као почетна основа за сваку даљу топографску обраду далматинске предроманичке чиме је испуњен циљ књиге да *расвијетли* предроманички слој грађитељске баштине Далмације. Књиге су за сада објављене само на хрватском језику, дакле првенствено ће бити од користи истраживачима са подручја некадашње Југославије. Стога се као императив намеће и превод ове едиције, уз њену евентуалну допуну резултатима нових истраживања, на неки од светских језика – енглески или талијански. У сваком случају, ова едиција, својим научним квалитетом и опремом (Невен Марин) представља животнo дело еминентног историчара архитектуре, професора емеритуса др Томислава Марасовића.

Стијанислав Живков
Народни музеј Панчево

Branko Čolović, *Sakralna baština dalmatinskih Srba* (Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb 2011)



Temeljite umjetničke topografije koje su zapadnoeuropske nacije izradile već uglavnom krajem XIX i u prvoj polovini XX stoljeća nedostaju danas jednako i hrvatskoj i srpskoj povijesti umjetnosti. Brojni su segmenti baštine stoga ostali ili potpuno nepoznati ili vrlo slabo i tek fragmentarno poznati. Slično se može bez ikakve sumnje reći i za baštinu dalmatinskih Srba. Iako predstavlja jedan od najbogatijih, najraznolikijih i najbolje sačuvanih segmenata baštine Srba u Hrvatskoj sve do najnovijega vremena bila je daleko slabije poznata u usporedbi s baštinom Srba sjeverne Hrvatske i Slavonije. Tu leži glavni značaj ove knjige dr. sc. Branka Čolovića, koji već niz desetljeća marljivo istražuje kulturnu baštinu kraja iz kojega je potekao, piše o njoj, a nalazio se u prilici i da je fizički spašava. Knjiga je prva monografija nastala u sklopu projekta *Registra kulturne baštine Srba u Hrvatskoj* koji je pokrenulo Srpsko kulturno društvo Prosvjeta u Zagrebu.

Knjiga sadrži oko 310 stranica i podijeljena je na tri velike cjeline: uvod, pregled spomenika, te na kraju „pomoćni“ blok s kronologijom, odabranom bibliografijom, zahvalom i bilješkom o autoru. U uvodu teksta rezimirani su najvažniji segmenti ne samo povijesti umjetnosti već uopće kulturne povijesti dalmatinskih Srba. Dan je uvid u ključne suvremene probleme baštine koja se obrađuje te osvrst na sve važnije autore koji su pisali o njoj. Glavni dio knjige čini topografski pregled spomenika, raspoređen azbučno po mjestima tako

da svako mjesto zauzima posebno poglavlje. Okvir koji je uzet uglavnom se poklapa s teritorijalnim opsegom nekadašnje *Dalmatinsko-istrijske eparhije* iz XIX stoljeća – od Dubrovnika na jugu do Peroja u Istri na sjeveru, no bez Boke Kotorske i Trsta. Važniji lokaliteti: manastiri Krka, Krupa i Dragović, gradovi Dubrovnik, Zadar, Šibenik, Pula, Skradin, Benkovac, itd. obrađeni su s više teksta i više ilustrativnog materijala, no i najmanjemu je selu, ukoliko se u njemu nalazi kakav sakralni spomenik, posvećeno bar nekoliko rečenica. Tko i sam nije porijeklom iz Dalmacije zasigurno će ga začuditi brojnost pravoslavnih crkava i kapela na tom području kao i postojanje malih pravoslavnih zajednica izvan sjeverne Dalmacije, u zaleđu Trogira, Splita, okolici Imotskog, u neretvanskom kraju pa i u neposrednoj blizini granice s Bosnom i Hercegovinom kod Neuma (crkvice u napuštenom selu Duba Kremena, vrlo blizu lokacije odakle bi se trebao pružati most za Pelješac). Imena mjesta koja se nižu djelom su svima dobro poznata iz antičke i srednjovjekovne povijesti i povijesti umjetnosti (Bribir, Biskupija, Tepljuh, Cetina), djelom, nažalost, iz posljednjeg rata. Pojedina sela nose imena jasne regionalne obojenosti (Medviđa, Dicmo), kao što crkve u njima svojim preslicama, odnosno, u bogatijim mjestima, „venecijanskim“ tipom zvonika jasno govore kojoj je kulturnoj sferi pripadalo ovo područje kada su te građevine građene ili obnavljane.

U svakom poglavlju o lokalitetu autor donosi osnovne podatke o povijesti mjesta, zatim o povijesti srpske zajednice, pravoslavne crkvene općine i škole u mjestu, a potom prelazi na samu spomeničku baštinu. Koristeći se kako postojećom literaturom tako i vlastitim arhivskim istraživanjima te bogatim

terenskim iskustvom nastoji sažeti povijest gradnje i opremanja svake pa i najmanje crkve i kapele, što često nije laka zadaća. Dalmatinske su crkve, naime, odreda zidane od kamena te je kontinuitet korištenja jednog sakralnog prostora najčešće neusporedivo duži u odnosu na situaciju u kontinentalnom, „panonskom“ dijelu Hrvatske, kao i susjednih zemalja. Kamen je dugovječan materijal, pa su zidovi starih crkava često stajali (a neki stoje i danas) i stoljećima bez krova, dok nisu bile adaptirane za pravoslavno bogoslužje. Osim ruiniраних starih crkava Srbi, i djelom Grci, u Dalmaciji i Istri su također sebi prilagodili brojne ranokršćanske, srednjovjekovne pa i novovjekovne crkve, koje su do tada pripadale nekoj katoličkoj redovničkoj zajednici ili župi, kupivši ih (ili dobivši) od gradskih ili državnih vlasti. Rekonstruirati građevne faze stoga, ako nije sačuvan kakav natpis u kamenu ili pouzdani arhivski izvor, često je teško, a katkada i nemoguće.

Latinični i ćirilični, srednjovjekovni i novovjekovni natpisi, spoliye starijih građevina i stećci ugrađeni u zidove ovih crkava (katkada i više njih u zidove jedne crkve) najjasnije su svjedočanstvo velikih povijesnih promjena, ratova i seoba koje su obilježile te prostore. Naime, svaka je epoha: antičke i srednjovjekovne države, Mletačka Republika, Austrija, katkad i Francuska za svoje kratkotrajne vladavine Dalmacijom, prva i druga Jugoslavija, ostavila svoj trag, možda ne na svakoj građevini, ali svakako na ovome korpusu baštine kao cjelini.

Autor analizira stilske osobine pročelja i prostornog rješenja svih crkava, opisuje njihov položaj u mjestu te njihove interijere. Najveću pažnju poklanja dakako ikonostasima te zbirkama ikona i predmeta primijenjenih umjetnosti u riznicama crkvenih općina i manastira, ukoliko ih posjeduju. Upravo po brojnosti i kvaliteti ikona dalmatinske srpske crkvene općine i nakon svih pustošenja posebno se ističu. Dalmatinski gradovi, nalazeći se na rubu Osmanskog carstva, no u koliko toliko sigurnom okrilju Mletačke Republike, bili su stoljećima mjesto sklanjanja izbjeglica s istočnog Mediterana te cijeloga Balkana. U njihovim se riznicama vremenom stoga skupila, brojnim donacijama, ogromna galerija ikona nastalih uglavnom od XV do XIX stoljeća. Osim riznica crkvenih općina ključne su i fascinantno bogate tri velike manastirske riznice (s bibliotekama) u Krki, Krupi i Dragoviću u kojima ne nalazimo samo radove italo-kretske, ruske ili srpske slikare već i pojedina ostvarenja gotičkog pa i renesansnog slikarstva s jadranskih obala koja su u njih dospjela nesumnjivo preko danas uglavnom nepoznatih privatnih ktitora. Čak su i pojedina mjesta u unutrašnjosti, izvan koliko toliko sigurnih zidina gradova ili manastira, znala posjedovati značajne zbirke, poput one u selu Smokoviću kod Zadra ili u gradićima kao što je Benkovac.

Zbog bogatstva crkvenih riznica i slojevite arhitektonske povijesti crkava o kojima piše knjiga o sakralnoj baštini dalmatinskih Srba ponudit će mnoštvo referentnih podataka svim povjesničarima umjetnosti, bez obzira na to da li im je fokus interesa na srednjemu vijeku, baroku, historicizmu ili međuratnoj umjetnosti. U njoj susrećemo i Uroša Predića i Francesca Vanija, i Vlahu Bukovca i Aksentija Marodića, ali i lokalne majstore poput Vuke i Konstantina Sudarevića.

Baština dalmatinskih Srba danas se na prvi pogled čini, da upotrijebim krilaticu koja se često koristi u hrvatskoj povijesti umjetnosti, kao baština bez baštinika. Većina se građevina doista nalazi u više ili manje opustjelim selima, a i gdje ima nešto stanovništva njegova spona s crkvom nije tako čvrsta kao u prethodnim stoljećima. Činjenica, međutim, da je knjiga bila pravi „bestseller“ na Prosvjetinom pultu na beogradskom sajmu knjiga 2011. godine jasno govori da za baštinu o kojoj se u njoj piše imam itekako interesa.

Pa ako su se i baštinici raselili po svijetu sama njezina kvaliteta, koja jasno dolazi do izražaja ovom monografijom, treba potaći na njezino čuvanje i obnovu, obnovu koja će poštivati sve „taloge“ epoha, sve „smjese“, odnosno „miroljubljive koegzistencije“ stilova na ovim crkvama jer njihova slojevitost i nije ništa drugo do njihov dugi život upisan u kamen od kojega su sagrađene.

*Dragan Damjanović
Univerzitet u Zagrebu, Filozofski fakultet
– Odsjek za povijest umjetnosti*

Klein Rudolf, *Zsinagógák Magyarországon 1782–1918: fejlődéstörténet, tipológia és építészeti jelentőség* / *Synagogues in Hungary 1782–1918: genealogy, typology and architectural significance* (Terc, Budapest 2011)



У оквиру издавачке делатности Terc-a из Будимпеште, 2011. године је објављена монографија на мађарском језику *Zsinagógák Magyarországon 1782–1918: fejlődéstörténet, tipológia és építészeti jelentőség* / *Synagogues in Hungary 1782–1918: genealogy, typology and architectural significance* (Синагоге у Мађарској 1782–1918: генеалогичка, типолошка и архитектонска значај), чији је аутор Рудолф Клајн (Rudolf Klein). Књига је штампана репрезентативно на 677 страница, илустрована великим бројем квалитетних колор фотографија, планова и шема пропраћених натписима и објашњењима на мађарском и енглеском језику. Књига садржи и резиме од 35.000 речи на енглеском језику, каталог од преко 2000 слика синагога, именски регистар, изворе илустрација и библиографију. Поред високог техничког квалитета књиге њеној репрезентативности и квалитету посебно доприноси текст професора Рудолфа Клајна. Проф. др Рудолф Клајн је историчар архитектуре, предавач на Филозофском факултету Ибл Миклош (*Ybl Miklós Faculty of Architecture*) Универзитета Свети Иштван (*Szent István University*) у Будимпешти. Његово главно поље интересовања је деветна-

естовековна и двадесетовековна архитектура са посебним нагласком на културним традицијама у пољу архитектуре. Његов претходни истраживачки рад о архитектури синагога познат је јавности захваљујући богатој библиографији овог аутора.¹ Професор Клајн има активно учешће у радиони-

¹ R. Klein, *L'art juif* [ca G. S. Rajna, Z. A. Maisels, R. Reich, D. Jarassé], Paris 1995. – поглавље о архитектури синагога у централној и источној Европи, као и у Израелу. Енглеско издање: *Jewish Art*, New York 1997; Немачко издање: *Die Jüdische Kunst*, Freiburg, Basel, Wien 1997; Исти, *The Hungarian Jews and Architectural Style*, у: *In the Land of Hagar – Jews of Hungary: History, Society and Culture*, Tel Aviv 2002, 165–172; Исти, *Synagogues in Hungary: A Short Survey from the Middle Ages to Modern Times*, у: *In the Land of Hagar – Jews of Hungary: History, Society and Culture*, Tel Aviv 2002, 93–101; Исти, *The Synagogue of Subotica*, Subotica 2003; Исти, *The Dohány Street Synagogue*, Budapest 2008; Исти, *The Great Synagogue in Budapest*, Budapest 2008; Исти, *Nineteenth Century Synagogue Typology in Historic Hungary*, *Jewish Architecture in Europe*, Proceeding of the International Congress in Braunschweig 8th–11th October 2007, Schriftenreihe der Bet Tfila-Forschungsstelle für jüdische Architektur in

цама „Јеврејска уметност и традиција“, које се од 2008. године одржавају на Филозофском факултету Универзитета у Београду, а појављује се и као аутор у оквиру зборника радова „Менора“ из 2010. године, који је обухватио радове предавача из ових радионица.²

Књига која се нуди читаоцима представља свеобухватни преглед у којем су први пут обједињене синагоге на територији хабзбуршке Мађарске, па се у књизи анализирају синагоге које су подигнуте на територијама неколико данашњих европских држава – Мађарске, Словачке, Украјине, Румуније, Пољске, Словеније, Хрватске и Србије. Она обухвата период од доношења Едикта толеранције од стране аустријског цара Јосифа II 1782. године, којим започиње рана еманципација Јевреја у Хабзбуршкој монархији, до завршетка Првог светског рата. Књига је подељена у осам поглавља која прате дедуктивни приступ, почевши од генералних теоретских питања ка све опипљивијим архитектонским проблемима. Аутор се у првом поглављу бави односом јудаизма и архитектуре; у другом сужава тему на питање историје изградње општих и ашкенашких синагога; у трећем даје кратку историју архитектуре мађарских синагога до периода чијем истраживању је књига посвећена; у четвртом поглављу, које је заправо централно, бави се типологијама деветнаестовековних синагога, поделивши их у осам секција; у петом поглављу истражује однос између синагоге и њеног урбаног контекста; у шестом и седмом поглављу доноси две студије о јеврејској четврти у Пешти и провинцијском граду Суботици/Szabadka; и на крају се у осмом поглављу враћа теоријском нивоу и анализира значај деветнаестовековне архитектуре синагога за општу историју архитектуре региона, као и у ширем европском контексту.

Овакав метод презентације произишао је из новог метода истраживања синагога у хабзбуршкој Мађарској који је професор Клајн применио у свом раду. Он деконструише традиционалну идеју о стилу синагога, наглашавајући да традиционални метод историје уметности, заснован на стилском приступу, не може послужити као полазна тачка за класификацију због тога што су развој унутрашњег плана синагога и спољашње композиције маса као и урбани-контекстуални фактори независни од хришћанских стилова, већ су одређени међусобним односом и због тога што прави стил није никада постојао у архитектури синагога већ је схватан као додатни слој на зградама. Ауторов метод заснива се на дијалогској филозофији Франца Розенцвајга (Franz Rosenzweig) и Мартина Бабера (Martin Buber), формалној анализи неколико стотина синагога заступљених у архиви слика и постојећих грађевина, документима, и секундарним изворима.

У револуцији из 1848. године Јевреји су се придружили мађарској борби за независност и национално уједињење, уз обећање да ће добити грађанска права. Аутор дефинише овај историјски моменат, у ком су Јевреји видели шансу да кроз асимилацију у мађарску културу на неко време зауставе непрекидно лутање, као прекретницу у архитектури синагога, када су традиционални типови замењени са шаблонима који проистичу од нејеврејских извора као последици јеврејско-нејеврејског дијалога. Прилагодивши метод предмету истраживања, аутор успоставља матрицу од осам критеријума за типологизацију формалних/функционалних елемената који сачињавају синагогу – план, структуру и материјале, унутрашњу и спољашњу декорацију, величину, композицију маса, дијалог са непосредним окружењем и са градом као целином. На основу ових типолошких елемената/морфолошких карактеристика и њиховог међусобног повезивања аутор установљава нову генеалогiju и типологију синагога и мапира њихов развој и интеграцију унутар урбаног контекста мађарских градова. Дефинишући архитектуру мађарских синагога деветнаестог века као симулакрум главних шаблона хришћанске сакралне и секуларне архитектуре као и Соломоновог храма, професор Клајн, узимајући спољашњу композицију маса као главни критеријум, дефинише осам основних типова синагога у хабзбуршкој Мађарској – синагоге типа сеоске куће, синагоге типа

Europa. Band 1, Braunschweig 2010; Комплетну библиографију проф. др Рудолфа Клајна видети на: <<http://klein.rudolf.yymm.f.hu/indexen.html>> 14. 01.2012.

² Исти, *Сецесија: јеврејски (не)укус? / Secession: „Un goût juif“?*, у: *Менора: зборник радова*, ур. Ј. Ердељан, Н. Макуљевић, Београд 2010, 133–174.

грађанске куће, синагоге типа протестантске цркве, синагоге типа Соломоновог храма, синагоге типа католичке цркве/катедрале, синагоге типа фабричке хале са минаретима (капеле), синагоге типа византијске цркве и синагоге типа палате.

Аутор затим анализира како однос синагога и њиховог непосредног окружења – урбаног микроконтекста, тако и ширег које се односи на читав град или село – урбаног макроконтекста. Бавећи се примарно архитектуром, професор Клајн је сагледао грађевине као визуелно средство комуникације којим се преносе вредности, идентитет, жеље и „неописиво“, који чине језгро јеврејске егзистенције у дијаспори, односно њиховог покушаја да изразе концепт припадности *месити*.

Професор Клајн закључује да су деветнаестовековне синагоге у хабзбуршкој Мађарској дале два веома велика доприноса историји архитектуре региона, па и шире. Прво, деконструисале су традиционално јединство архитектуре – форму и садржај (функцију), изражавање тектоничке реалности зграда на фасади, подударност између спољашњег и унутрашњег изгледа – растављајући тако појам стила као метода; и друго, утрле су пут од оријенталног стила до сецесије – како у опусу Отоа Вагнера (Otto Wagner), од синагоге у Румбах/Rumbach улици у Будимпешти, до његових бечких сецесијских зграда, а у мађарској еволутивној линији од рада Фрица Фесла (Frigyes Feszli) на ентеријеру синагоге у Дохањи/Dohány улици и Редута/Redoute у Пешти до ар нувоа или сецесије Едена Лехнера (Ödön Lechner) и његових следбеника.

За стручну и ширу јавност у Србији ова књига има посебан значај због присутности синагога са територије Војводине, пре свега синагоге у Суботици/Szabadka којој је посвећено читаво поглавље, али и синагога у Земуну/Zimony, Сремској Митровици/Mitrovica, Кикинди/Nagykikinda, Ади/Ada, Старом Бечеју/Óbecse, Зрењанину/Nagybecskerek, Новом Саду/Újvidék и Панчеву/Pancsova. Такође, своје место у овој књизи добила је и црква манастира Грачанице, као један од градитељских модела.

Доносећи нову категоризацију и контекстуализацију настанка и функционисања синагога у хабзбуршкој Мађарској, професор Клајн је овом својом књигом поставио чврсте научне основе за будућа истраживања у овој области.

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

**Борислава Крушка, *Преображенска црква у Панчеву*
(Друштво српско-руског пријатељства
„Доситеј Обрадовић“, Панчево 2011)**



Пред крај 2011. године Друштво српско-руског пријатељства „Доситеј Обрадовић“ издало је у Панчеву књигу *Преображенска црква у Панчеву*, чиме је један од најзначајнијих споменика српског црквеног градитељства новијег доба добио своју монографију. Ова књига је објављена две године након смрти ауторке, историчарке уметности Бориславе Крушке, чија је историографска пажња последњих година била превасходно усмерена ка изучавању и вредновању ове цркве и сагледавању њеног места у српској култури и уметничкој баштини.

Преображенска црква у Панчеву била је предмет историографских истраживања једног броја стручњака који су се бавили српским уметничким наслеђем. Укључујући је у тумачења значајних појава у српском градитељству, о њој су писали Милан Кашанин, Павле Васић, Дејан Медакловић, Жељко Шкаламера, Зоран Маневић, Бранко Вујовић, Миодраг Јовановић, Александар Кадијевић, Станислав Живков, Милена Вејновић, Ненад Макуљевић, указујући на њен вишеслојни значај у нашој уметности и култури. Али радом Бориславе Крушке први пут је добијена целовита и свеобухватна студија овог значајног споменика.

Рецензенти књиге били су др Александар Кадијевић и др Зоран М. Јовановић. Књига садржи 171 страну текста, илустрованог великим бројем колор илустрација. Она је функционално подељена у поглавља: Предговор издавача; *Преображенска црква – њена историја, она у историји*: Историја Преображенске цркве и њеног грађења; Грађење нове Горњоварошке цркве; Српска архитектура и традиција; Архитектонске особености Ивачковићеве Преображенске цркве; О довршењу Преображенске цркве (са потпоглављима: О зидном сликарству, олтарској прегради и другом црквеном намештају; Приближавање српској средњовековној уметности или о времену подизања Преображенске цркве; Моравска орнаментика у Преображенској цркви); Олтарске слике Уроша Предића; О зидним сликама Стевана Алексића; Резиме на енглеском; додатак (Одјеци; Прилози; Документација); Индекси и Белешка о аутору.

У уводној оци наводећи јединствене особености Преображенске цркве, ауторка уједно оправдава своје вишегодишње бављење овом темом: „Благодарећи њеним особеностима, Преображенску цркву је могуће схватити и као једну од преломница у трагању за националним стилем у градитељству Српске православне цркве. Храм представља и почетак и најлепши изданак једне епохе у српском сакралном градитељству која ће изнедрити низ здања урађених по сличном моделу. Па ипак, необичан след токова којима су се кретала уметничка интересовања у време када је

црква грађена а потом и украшена, учинио је да њена архитектура, замишљена као неовизантијска, буде сплет складно укомпонованих византијских и западњачких, романичких и ренесансних грађевинских облика и украса, а да у њен ентеријер, у националном духу осмишљен, буду уграђени и декоративни елементи сецесије“.

Након уводног историјског осврта на историју града Панчева и улогу Српске православне цркве у њој, ауторка је представила предисторију подизања нове Горњоварошке цркве. Темељно је истражила и приказала трагање Општине за градитељским пројектом уз одустајање од првобитних скромних концепција, и расписивање конкурса за изградњу храма. Издашно цитирајући изворе, ауторка такође разјашњава и идеолошку позадину подизања ове цркве, откривајући да је иако се при стилу тражило да „се особита пажња обраћа на византијски“ касније захтевано да се „изостави реч особито“ јер нису сви чланови панчевачког одбора Црквене општине желели храм византијског стила. Износећи појединости самог конкурса, као и његов одјек у савременој штампи, ауторка наводи реакције одбора, нарочито након што је Светозар Ивачковић, „неимар са Академије у Бечу“, дао предрачун у дупло вишем износу од сугерисаног. Кроз публикување сачуване архивске грађе предочен је ток радова на зидању храма.

Пре дескрипције архитектонских особености Ивачковићеве Преображенске цркве, ауторка нас кратко упућује на однос српске архитектуре и традиције, али и на прихватање бечке еклектичке „ханзенатике“ као носиоца српско-византијског карактера прихваћеног архитектонског модела. Анализирајући основе, архитектонске и декоративне карактеристике храма уз компаративни осврт на градитељска остварења епохе и стилске пандане, Борислава Крушка указује на модеран европски приступ градитеља Горњоварошке цркве, и на ренесансне евокације за којима је архитекта посегнуо. Налазећи пандан црквеног торња у италијанској ренесансној архитектури, Крушка указује на Ивачковићево наградно путовање у Италију 1871. године са професором Ханзенем, и путеве продора градитељских утицаја Фиренце и Сијене у српски национални стил којим је Ивачковић доминирао током последње три деценије XIX века. Истичући оригиналну временом изгубљену двобојност фасадне оплате, ауторка кроз биполарност Ивачковићевог приступа објашњава место стапања неовизантијске обнове у западној Европи и истовременог обнављања националне уметничке традиције, коју су у својим истраживањима оживели зачетници српске архитектонске историографије Михајло Валтровић и Драгиша Милутиновић. „Преображенска црква представља срећан спој елемената више стилова који, сви заједно, с тежиштем на византијском наслеђу, настоје да представе српски национални стил. (...) Нема сумње да су Валтровићеви и Милутиновићеви подухвати, као и захтев Панчевачке црквене општине, једнако колико и Преображенска црква Светозара Ивачковића, фрагмент истог замаха који седамдесетих година XIX века покреће Србе да се окрену сопственом културном наслеђу“. Ауторка је нагласила да са Преображенском црквом започиње формирање националног стила у новијој српској архитектури, чиме је још једном указала на њен изузетан значај у нашем градитељском наслеђу.

Пишући потом о унутрашњем уређењу цркве, и наводећи разлоге да се расписивању конкурса приступило тек 1905. године (црква је освештана 1878. године), ауторка открива пут до одлуке стручног жирија да одабере Милорада Рувидића, иначе члана Оцењивачког одбора, а потом и ангажовање архитекте Бранка Таназевића, као и сликара Уроша Предића и Стевана Алексића. Анализирајући декоративне форме зидног сликарства, олтарске преграде и осталог мобилијара храма, Борислава Крушка је нагласила њихове инспирације моравским стилем који се у панчевачкој цркви спаја са европским духом сецесијске декоративности. Кроз паралелне компарације изведене орнаментике са оном сачуваном у споменицима српске средњовековне уметности, указала је на значај савременог откривања и документовања плиткорелефних преплета и стилизованих флоралних мотива сликаног и пластичног украса цркава моравске Србије, и њихову евокацију у декоративној уметности новијег доба.

Олтарске слике Уроша Предића ауторка доводи у однос са његовим већ формираним ставом о црквеном сликарству и понављањем иконописа оствареног у цркви у Новом Бечеју. Предић је

слике на панчевачком иконостасу дао у оквирима академског реализма са примесама назаренског сликарства, прилагођавајући се хармонији ентеријера храма и структури олтарске преграде. Упознајући нас са чињеницом да је овај тад већ славни сликар био укључен у рад Одбора који се бринуо о подизању и украшавању цркве, ауторка монографије истиче и то да је Предић био позван да да стручну оцену фигуративног и декоративног сликарства Стевана Алексића.

Алексићева *фигуративна декорација* била је по упутствима Црквене општине везана за теме *махом из српске ѿвеснице*, иконе светих и с неколико сложенијих композиција од којих, како је ауторка приметила, „свака заслужује посебну пажњу“, а какве су Алексићевом сликарству донеле сликарску славу, с обзиром да је сматран „последњим носиоцем ликовног изражавања историјске величине и славе српске средњовековне државе“. Борислава Крушка је указала на значај ових композиција као део тежње војвођанских Срба ка државном јединству са Краљевином Србијом, и подвлачењу континуитета и легитимитета те државности, што је у односу на Србију, у Војводини продужило присуство историјског сликарства. Алексићеве композиције она види као тумаче „божанског присуства у догађајима који су обележили постање српске државе“. Овиме објашњава и посебно место у осликавању култа Светог Саве, и наглашава изузетни значај чињенице да је Алексић композицију *Ћиљивање моштију Светиоџ Саве*, која у његовом опусу заузима посебно место, прву пут извео на своду Преображенске цркве. Ауторка потом даје анализу композиција и ликовних карактеристика зидних композиција, доводећи у везу живописност колорита сликарства у тропима са одјецима уметности витража војвођанске сецесије. Подсећајући на поједина историографска оспоравања Алексићевог рада и налазећи објашњења том оштром суду у његовом неприхватању промена које су ликовни живот епохе продрмале из корена, Борислава Крушка напомиње да је био уметник великог талента и обимног опуса, „чији најбољи радови тек треба да буду сагледани из достојног угла“.

Након резимеа на енглеском језику, ауторка је приказала одјеке и промене у критичком односу научне историографије о Преображенској цркви и њеним уметницима. Указала је на разлоге запостављања извесних истраживачких тема и на херитолошке проблеме у погледу заштите и обнове објекта. Драгоцен материјал за будућа истраживања представља објављивање мање доступних хемеротечких прилога, пре свега снимака сачуване документације из периода зидања храма.

Држећи се класичног историографског приступа, Борислава Крушка је својом књигом утемељила неопходну стабилну основу за сва даља истраживања и нова методолошка запажања. При томе велики значај има детаљно истражена грађа и публиковање оригиналних докумената. Овом монографијом Борислава Крушка се и поред своје недовољне експонираности у историографији, сврстава у ред значајних истраживача новије српске уметности.

Милан Просен
Народно ѿзоришће, Београд

Adolph Stiller (ed.): *Belgrad, Momente der Architektur / Belgrade, Moments in Architecture* (Mury Salzmann, Wien 2011)

Од 19. јула до 11. новембра 2011. год. у излагачком центру „Vienna Insurance Group“ на бечком Шотенрингу приређена је инструктивна изложба *Београд. Моменти у архитектури*. Аутор изложбе и уредник каталога је предузимљиви кустос Адолф Штилер, који је уз свесрдну помоћ научног асистента арх. Бојана Ковачевића аустријској јавности успео да представи део развојних токова новијег београдског градитељства. Престоница Србије је одабрана као тема у оквиру међународне излагачке стратегије центра, али и као „обећавајући дунавски“ град, који се политички приближава интеграцији у ЕУ.

Током трајања веома посећене изложбе, галеријски простор је био испуњен мноштвом фотографија, цртежа и макета селектованих објеката, као и копија кључних урбанистичких планова. Делом поновљене у каталогу (од 127 страна), квалитетне илустрације су употпуниле његов текстуални садржај, подељен на расправне, прегледне и монографске огледе позваних тумача.

У уводном разматрању (које сведочи о томе како нас „други“ виде), арх. Штилер успоставља утемељене паралеле између архитектонског развоја и геополитичког положаја двеју дунавских престоница. Наглашава значајну улогу Београда као цивилизацијске раскрснице на међи три културе – западне латинске, источне словенске и отоманске исламске. У вредновању главних тековина (или „момената“) београдске архитектуре од почетка двадесетог до почетка двадесет првог столећа, лишеном хронолошки конзистентног наратива, истиче остварења која су је издигла из „егзотичне“ самодовољности. У мноштву пројектаната чије опусе актуализује, подробније разматра чланове Групе архитеката модерног правца (1928–1934): Николу Добровића, Хуга Ерлиха, Бранислава Митровића и Бориса Подреку. Не заобилази ни феномен „београдске апокалипсе“ приређене у режији нацистичких бомбардера 1941. год., закључујући да је престоница Србије незаслужено остала изван фокуса европске архитектонске јавности. Будући афирмативно и аргументовано, Штилерово тумачење подстиче слојевиту евалуацију новијег београдског градитељства на средњоевропском нивоу, раније предузиману сличним манифестацијама у Чешкој.

У надахнутом евокативном огледу *Никола Добровић, архитекта изнад Београда*, Бојан Ковачевић проблематизује главне Добровићеве подухвате, почев од пројекта за Теразијску терасу до антологијског комплекса ССНО. Осврће се и на Добровићеву педагошку и публицистичку делатност, закључујући да ће његово градитељско дело, иако урушено у агресији НАТО-а 1999. год., заувек сијати у колективном сећању Београђана. У прегледном прилогу *Архитектонски расјон 1946–2011* арх. Михајло Митровић осветљава главне „моменте“ београдског послератног неимарства (као његов респектабилни протагонист, сведок и тумач), истичући заслуге Бркића, Добровића, Антића, Мацуре, Богуновића, Богдановића и других носилаца ауторске школе модерне архитектуре. Дужину пажњу придаје изградњи Новог Београда, не занемарујући ни доприносе бруталиста, постмодерниста и неомодерниста, да би на крају поменуо и Аљошу Јосића који је по одласку из Београда постао „икона“ европске архитектуре шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Нису застављени ни припадници средње и талентоване генерације млађих београдских пројектаната. У сажетом огледу *Политика и грађевинарска култура у социјалистичкој Југославији* Владимир Вуковић вреднује ефекте наметнутих, за слободоумне ствараоце фрустрирајућих идеолошких стега. У завршном огледу *Млади београдски архитекти* Весна Вучинић указује на тешкоће са којима се



млади пројектанти у Србији данас суочавају, претежно се групишући у ауторске тимове.

Може се закључити да се основна вредност приређеног каталога огледа у његовој комуникативности и усмерености ка европској публици, листом неупућеној у повест новије београдске архитектуре, а поготово у оцене критике и историографије које њен развој континуално прате. Будући да српске научне, високошколске и културне установе, спутане скромним буџетима и недостатком иницијативе видно заостају у промоцији нашег градитељског наслеђа у земљама ЕУ, успех бечке презентације је вишеструко подстицајан. Поготово што се њоме ревидира негативна репутација Бео-

града проистекла из Корбизјеове једностране критике 1911. год., а представљено наслеђе популарише у кључним еманципаторским аспектима. Потврђена је и улога водећих пројектаната модерне оријентације у превазилажењу провинцијске самодовољности и конзервативних метода. Но, иако сваки селектор има право да на основу властите критериологије валоризује историјску грађу, чињеница је да је претераним фаворизовањем модерних и искључивањем представника осталих праваца српске архитектуре (сецесије, српско-византијског и југословенског стила, академизма, ар декоа и соцреализма), из већине текстуалних (а потпуно из илустративних сегмената), страној јавности ипак упућена некомплетна слика о целини обухваћеног развоја.

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

Именски регистар

- Аврамов, Смиља 135
Адлер, Фридрих (Adler, Friedrich) 214
Ажбе, Антон 257, 270
Ајтелбергер фон Еделбергер, Рудолф (Eitelberger von Edelberg, Rudolf) 201, 313
Акиле Боки (Achille Bocchi) 311
Алберти, Леон Батиста (Alberti, Leon Battista) 166
Албрехт II 132
Алексије Комнин (Alexie Comnène), византијски цар 298
Алексић, Стеван 245, 251, 253, 254, 256, 259, 321–323
Алчати, Андреа (Alciati, Andrea) 308, 311
Амерлинг, Фридрих фон (Amerling, Friedrich von) 104, 105, 109
Амфилохије Радовић, митрополит 119
Ана Даласена (Ana Dalasena) 298
Анастасијевић, Миша 181
Андрејевић, Ђорђе Кун 273
Андрија III, краљ 137
Андрић, Љубисав 145, 148
Андросов, Василиј Михаилович 227, 237
Анђелковић, Боровој 119, 122
Антић, Иван 324
Апака, Јован 41, 42, 45–47, 59
Апелес 309
Апокавк, Алексије 10
Апокавк, Јован 10
Аралица, Ђуро 135
Аралица, Стојан 272
Аристотел 288, 309
Арнхолт, Јохан (Arnholdt, Johann) 215
Арсеније IV Јовановић Шакабента, патријарх 76, 84, 85, 115, 125–130, 132, 139, 140, 145, 149, 161
Арсенијевић, Никола 107
Артуковић, Мато 215
Атанасије из Корче, иконописац 306
Ацовић, Александар 268
Бабер, Мартин (Buber, Martin) 319
Бабиниоти, Георгиос (Μπαμπινιώτης, Γεώργιος) 73
Бабић, Гордана 25
Бабић, Душан 227
Бабић, Иво 313
Бадер, Франц Ксавер фон (Baader, Franz Xaver von) 290, 291
Бадстубнер, Ернст (Badstübner, Ernst) 92
Бајакић, Лука 148
Бајрон, Џорџ Гордон (Byron, George Gordon) 252
Бакић, Павле 132
Балић, Милан Ђ. 142, 151
Балоги Ерне (Baloghy Ernő) 248
Банер, Лиза А. (Banner, Lisa A.) 80
Барт, Ролан (Barthes, Roland) 263, 274, 275
Бартенштајн, Јохан К. (Bartenstein, Johan K.) 127
Бауер, Јосип 209, 220
Баумгартен, Адолф (Baumgarten, Adolf) 195, 205, 223
Бачевић, Димитрије 87
Безереди, породица 127
Бекер, Катрин (Becker, Kathrin) 265
Беламарић, Јошко 313
Беме, Јакоб (Böhme, Jakob) 290
Беренсон, Бернар (Berenson, Bernard) 168
Бецић, Владимир 270
Бијелић, Јован 246
Бијелицки, Карло 243
Бикицки, Милана 245, 248
Бирнер, Ричард (Bürner, Richard) 174, 191
Битерман, Карло 243
Блажић, Здравка 13
Блох, Марк (Bloch, Marc) 297
Богдановић, Богдан 324
Богдановић, Димитрије 11
Богуновић, Слободан Г. 226, 236, 239, 324
Бојић, Миладин 133
Боле, Херман (Bollé Herman) 195–223
Бона, Бранко 268

Борак, Светозар 127
 Боровњак, Ђурђија 231
 Бороевић, породица 210
 Борозан, Игор **95–114**, 239, 240
 Боснић, Драган 41
 Бошковић, Ђурђе 19, 20, 170–172
 Брајовић Марасовић, Мирјана 313, 315
 Браманте, Донато (Bramante, Donato) 166
 Бранковић, Георгије/Ђурађ 132
 Бранковић, Катарина 132
 Бранковић, Стефан 132
 Браун, Рејмонд Е. (Brown, Raymond E.) 91
 Бриммер, Винсент (Brümmer, Vincent) 90
 Бркић, Алексеј 324
 Броз, Јосип Тито 263–277
 Брунелески, Филипо (Brunelleschi, Filippo) 166
 Будимир, Милојко 135
 Будицки, Иван 195, 204, 205, 223
 Буковац, Влахо 235, 317
 Булић, Франо 313
 Бухтал, Хуго (Buchthal, Hugo) 13
 Бучевски, Епаминондас 199, 200, 203, 208
 Буш, Вернер (Busch, Werner) 105

 Вагнер, Ото (Wagner, Otto) 320
 Вајдман, Куно (Waidmann, Kuno) 198
 Валдмилер, Фердинанд Георг (Waldmuller, Ferdinand Georg) 268
 Валоне, Керолајн (Valone, Carolyn) 89, 91
 Валтровић, Михаило 242, 322
 Валчић, Даница 238
 Ван Ајк (van Eyck), браћа 166
 Ван Гог, Винсент (Van Gogh, Vincent Willem) 241
 Вани, Франческо 317
 Ванцаш, Јосип 217
 Варнке, Мартин (Warnke, Martin) 96, 98, 100
 Васиљак, Марија (Βασιλάκη, Μαρία) 73
 Васић, Милоје М. 19, 20, 242, 250, 313
 Васић, Павле 80, 81, 129, 147, 254, 321
 Вежић, Павуша 313
 Вејновић, Милена 321
 Веленис, Георгиос (Βελένης, Γεώργιος / Velenis, George) 61, 65
 Велфлин, Хајнрих (Wölfflin, Heinrich) 280, 282, 284–286
 Вен 20
 Венцловић, Гаврил 312
 Веселиновић, Рајко Ј. 42, 43, 45, 59, 126
 Видовић, Емануел 272
 Викхоф, Франц (Wickhoff, Franz) 168
 Винтер, Хајнц (Winter, Heinz) 109
 Винфилд, Дејвид (Winfield, David C.) 13

Висарион Павловић, епископ 79
 Витер, Џорџ (Wither, George) 311
 Витковић, Димитрије 196, 209, 219
 Виткрофт, Ендру (Wheatcroft, Andrew) 79
 Витларски, Трајан 28
 Витни, Џефри (Whitney, Geoffrey) 311
 Вићентије Јовановић Видак, митрополит 76, 80
 Вићентије Поповић Хаџи Лавић, митрополит 128, 129, 141–143, 145, 146
 Владисављевић, Владислав 268
 Владислав II, краљ 126
 Влаховић, Петар 166
 Војводић, Михајло 304
 Војиновић, Милорад 229, 231–234
 Војнић, Стеван 248
 Вокотопул, Панагиотис Ј. (Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Α.) 71
 Волтер, Кристофер (Walter, Christopher) 9, 10, 304
 Воцелка, Карл (Vocelka, Karl) 79
 Врапчевић, Милан 200
 Врапчевић, Стефан 197, 200
 Вудфин, Ворен (Woodfin, Warren) 300
 Вујаклија, Љубомир 174, 179, 180, 184, 274
 Вујановски, Стефан 243
 Вујовић, Бранко 173, 175, 178, 179, 181, 184, 185, 187, 188, 321
 Вукановић, Бета 242, 245–247, 257, 270
 Вукановић, Риста 242, 245, 249
 Вукићевић, Никола Ћ. 243
 Вуковић, Владимир 324
 Вуксан, Бодин 308–312
 Вулетић, Александра 182, 183
 Вулетић, Душан 138
 Вучинић, Весна 324
 Вучинић, Михајло М. 135
 Вушковић, Милош 272

 Габелић, Смиљка 26, 304
 Гавела (Gavella), Георгије/Ђорђе 197
 Гавела (Gavella), Никола 216
 Гавриловић, Љиљана 269
 Гавриловић, Марко 92
 Гавриловић, Славко 103, 125, 126, 130, 143, 144
 Гадамер, Ханс Георг (Gadamer, Hans Georg) 281–284
 Галер, Јасна 273
 Гејнсборо, Томас 273
 Георгије Бранковић, патријарх 78, 80, 131, 144, 147, 148, 151, 247
 Георгије Михалака 59
 Георгиос (Γεώργιος/Georgios), зограф 61–63, 69, 71, 73, 74
 Георгицојани, Евангелија Н. (Γεωργιτσογιάννη, Ευαγγελία Η. / Georgitsouyanni, Evangelia N.) 27

- Герасим Зелић, архимандрит 42, 43, 45
 Герман II Цариградски 25
 Герман Анђелић, патријарх 131, 210
 Гестрих, Андреас (Gestrich, Andreas) 99
 Гиакумис, Георгиос К. (Γιακουμής, Γεώργιος К. / Giakoumis, George K.) 62, 63, 67, 69
 Гинамо, Марко (Ginamo, Marco) 42
 Глиха, Отон 273
 Глишић, Драгомир 246
 Гоген, Ежен Анри Пол (Gauguin, Eugène Henri Paul) 241
 Гоја, Бојан 51
 Гојко Стојчевић, епископ 116
 Голдшмит, Адолф (Goldschmidt, Adolph) 164, 170
 Голубева, Марија (Goloubeva, Maria) 97
 Гордић, Гордана 226
 Горки, Максим 252
 Гос, Владимир 313
 Граовац, Никола 272
 Грбић, Манојло 143
 Гргур XIII, папа 89
 Грегоровиус, Фердинанд (Gregorovius, Ferdinand) 300
 Григорије Богослов 82
 Григорије из Нисе 89
 Грин, Николас (Green, Nicholas) 273
 Грипенкерл, Кристијан 245
 Грозданов, Цветан 9, 305
 Гросшмид, Габор 243
 Грохар, Иван 270
 Грујић, Радослав М. 75, 76, 125, 128, 140, 171
 Грчић, Јован 252
 Гуњача, Стјепан 313
- Давидов, Динко 43, 133–135
 D'Alleva, Anne 284
 Дамаскинос, Михаил (Δαμασκηνός, Μιχαήλ) 43
 Дамјановић, Драган **195–223, 316–317**
 Данило, проигуман 303, 305, 307
 Данило II, архиепископ 16
 Дастон, Лорејн (Daston, Lorraine) 268
 Даутовић, Вук **173–194**
 Дворжак, Макс (Dvořák, Max) 168, 279, 293
 Де Кирико, Ђорђе 274
 Дедијер, Владимир 107
 Делегјани-Дори, Е. (Δεληγιάννη-Δωρή, Е.) 62, 71
 Денегри, Јерко 272
 Денић, Јездимир 231
 Дероко, Александар 169, 227
 Диби, Жорж (Duby, Georges) 301
 Дигве, Ејнар (Dygge, Ejnar) 313
 Дилтај, Вилхелм (Dilthey, Wilhelm) 280–283
 Димитрије Атињанин 55
- Димитријевић, Павле 78
 Димитријевић Марковић, Светлана 228
 Димитриос (Διμήτριος/Dimitrios), зограф 61, 62, 69, 71, 73, 74
 Димитриу, Константин 41, 42, 48, 49, 59
 Димић, Љубодраг 264, 269
 Дионисије из Фурне 306
 Дирер, Албрехт (Dürer, Albrecht) 166, 306
 Дитман, Лоренц (Dittman, Lorenz) 285
 Дич 20
 Добре из Копривштнице 302
 Добровић, Никола 324
 Добровић, Петар 272
 Дојчиновић, Рајка 236
 Долче, Лодовико (Dolce, Lodovico) 309
 Домијан, Миљенко 51
 Драгојевић, Предраг **163–172**
 Дракопулу, Еугенија (Δρακοπούλου, Ευγενία) 62, 69, 71
 Дрљача, Лазар 246
 Друмев, Димитр 187
 Дрча, Наташа 246
 Дунђерски, Гедеон Геда 254
 Дунђерски, Лазар 247
- Ђерић, Гордана 264
 Ђокић, Владан 233, 234, 238
 Ђокић, Срђа 150
 Ђорђевић, Драгољуб В. 121
 Ђорђевић, Иван М. 51, 57
 Ђорђејевски, Дејан (Ѓорѓиевски, Дејан) **9–18**
 Ђорђоне, Ђорђо Барбарели да Кастелфранко (Giorgione, Giorgio Barbarelli da Castelfranco) 166
 Ђурановић, Александар П. 123, 124, 126, 130–134, 136, 142–144, 147, 149–154
 Ђурђевић, Марина 228, 232
 Ђурић, Војислав Ј. 9, 11, 14, 15, 20, 29, 230
 Ђурић, Ђорђе 182
 Ђурић, И. 301
 Ђурић, Петар 268
 Ђурић, Томислав 130
 Ђурић Замоло, Дивна 226, 231, 233, 234
- Евтихије/Еутихије, зограф 19, 13, 25
 Еко, Умберто (Eco, Umberto) 288
 Екхарт Мајстер (Meister) 290
 Елијаде, Мирча (Eliade, Mircea) 117, 122
 Ердељан, Јелена 319
 Ерлих, Хуго 324
 Ешкићевеић, Васа 245, 252, 257
 Ештон, Томас Саутклиф (Ashton, Thomas Southcliffe) 174
- Живанов, Драгојла 130
 Живановић, Душан 227, 228

Живков, Станислав **313–315**, 321
Живковић, Јован 197, 198
Живковић, Никола 135, 146
Жиле, Ивица 313
Жилсон, Етјен (Gilson, Etienne) 288
Жунић, Тијана 233
Жутић, Никола 127, 135, 148

Зако, Милан пл. 247
Зафир 20
Здравковић, Иван 227
Зедлмајр, Ханс (Sedlmayr, Hans) 279–294
Зеуксис 309
Зизулас, Џон Д. (Zizioulas, John D.) 90
Зојзе, Х. 290
Зорић, Иванка 177, 189

Иванов, Јордан (Иванов, Ђордан) 28
Ивановић, Катарина 113
Ивановић, Љубомир Љуба 245, 247, 252, 257
Ивачковић, Светозар 321, 322
Игњатовић, Александар 225, 229, 233, 236
Илијевски, Александра 240
Илић, Мирослав 240
Илић, Теодор Чешљар 101
Имдал, Макс (Imdahl, Max) 95
Инграо, Чарлс В. (Ingrao, Charles W.) 79
Иноћентије, папа 137
Исаија Антоновић, митрополит 76
Исаија Ђаковић, митрополит 128, 129
Исаков, О. 246
Исар, Николета (Isar, Nicoletta) 299

Јагић, Ватрослав 169
Јагодић, Милош 176, 182
Јазикова, Ирина Константиновна (Языкова, Ирина Константиновна) 51
Јаковљев, Ана 42
Јаковљев, Марија 42
Јакопич, Рихард 270
Јакшић, Никола 313
Јама, Матија 270
Јанковић, Мика 268
Јанковић, Теодор Миријевски 243
Јањушевић, Богдан 78
Јарчевић, Слободан 125, 127, 133
Јашовић, Драгослав 209
Јеличић, Георгије 180
Јованов, Георгије 180, 189, 190
Јованов, Јасна 253
Јовановић, Анастас 185
Јовановић/Јоановић, Бранко 197

Јовановић, Ђорђе Ђока 242, 244, 245, 247, 252, 256, 259, 260
Јовановић, Зоран М. 236, 321
Јовановић, Јован Змај 252
Јовановић, К. Ј. 169
Јовановић, Миодраг 43, 142, 229, 321
Јовановић, Никодим 177, 181, 269
Јовановић, Паја 78, 234, 241, 242, 246, 251, 252, 256
Јозеф I, цар 127, 132, 140
Јонић, Велибор 248
Јордан, Василије 274, 275
Јорданес 137
Јосић, Аљоша 324
Јосиф II, цар 79, 85, 99, 101, 102, 105, 319
Јосиф Рајачић, патријарх 131, 144, 146–148
Јуришић, Милош 240
Јурковић, породица 210
Јурковић, Миљенко 313

Кадиевић, Александар **225–240**, 321, **324–325**
Каждан, Александр Петрович (Kazhdan, Alexander P.) 73
Калделис, Ентони (Kaldellis, Anthony) 298
Калиергис, Георгије 14, 15
Калић, Јованка 304
Калописи-Верти, Софија (Καλοπίσι-Βέρτη, Σοφία / Kalopissi-Verti, Sophia) 62, 71, 73
Карађорђевић, династија 134, 175
Карађорђевић, Александар, кнез 177
Карађорђевић, Георгије 181, 182
Карађорђевић, Персида, кнегиња 177
Карађорђевић, Сара рођ. Анастасијевић 181
Караман, Љуба 313
Карамперици, Аргиро (Καραμπερίδη, Αργυρώ) 61–63, 67, 69, 71
Караџић, Вук Стефановић 317
Карло VI, цар 76
Карнелути (Carnelutti), браћа 219
Катанић, Надежда 230
Кауниц, Венцел Антон фон (Kaunitz, Wenzel Anton von) 79
Кашанин, Милан 321
Кашинг, Линкол (Cushing, Lincoln) 273
Кашић, Душан Љ. 42, 132, 133, 139, 142
Кевит Тивејски 312
Кечић, Милан 274
Кечкемет, Душко 236
Кешански, Јован 245, 246
Кил, Макиел (Kiel, Machiel) 19
Кипчић, Мирко 269
Кисас, Сотирос 10
Кистер, Себастијан (Küster, Sebastian) 98

- Кизингер, Ернст (Kitzinger, Ernst) 304
 Клајн, Рудолф (Klein, Rudolf) 318–320
 Клајн, Фрањо (Klein, Franjo) 195, 196, 213, 214, 216, 222
 Клаусен, Иван (Clausen, Johann) 208
 Клеман, Оливије 91
 Клонцас, Георгије 43
 Кнежевић, Сњешка 196, 213, 216, 280
 Knipping, John Baptist 81, 82, 83, 88
 Книћанин, Андрија С. 101
 Ковач, Елизабет (Kovacs Elisabeth) 79
 Ковачевић, Бојан 324
 Ковачевић, Фердо 202
 Козобарић, Јован 134
 Којић, Бранислав 225
 Колонић, Леополд 125, 127, 130
 Кондаков, Никодим Павлович 19–21, 27
 Константин (Κωνσταντίνος/Constantinos), зограф 67, 69
 Константин из Корче, зограф 306
 Константин Велики (Constantin Ier le Grand) 297
 Коњарек, Јован (Koniarek, Jan) 245, 247, 249, 252, 255, 256, 258, 260
 Коњовић, Давид 248
 Коњовић, Милан 248, 273
 Копрчина, Ариана 174, 176
 Кораћ, Војислав 230, 302
 Корбизје (Corbusier) 325
 Косовац, Мата 125, 130
 Костић, Братислава 236
 Костић, Лаза 245, 247, 248
 Костић, Мирослава **75–94**
 Коциљ 137
 Крајинчанин, Коста 231
 Крајинчанин, Ставра 231
 Краснов, Николај 238
 Крачун, Теодор 75, 79–81, 84, 85, 87, 94
 Крестић, Василије 215
 Кротина, Светозар 152
 Крстић, Ђорђе 242
 Крстић, Никола 182, 183
 Крушка, Борислава 321–323
 Кршњави, Исо 195, 201, 203–208, 210–214, 223
 Ксиопуло, Андреас (Ξυγόπουλος, Ανδρέας) 10
 Куен Хедервари Карољ (Khuen-Héderváry Károly) 215
 Кукуљ, породица 210
 Кулић, Бранка 92
 Култерман, Удо (Kultermann, Udo) 164
 Купелвизер, Леополд (Kupelwieser, Leopold) 110, 111
 Курник, Мајда 274
 Куртовић Фолић, Нађа 119, 234
 Курцијус, Ернст Р. (Curtius, Ernst R.) 312
 Кусовац, Никола 87, 111, 142
 Лав VI Мудри, цар 53
 Лаврентије, епископ 42, 43
 Лагерфелд, Карл (Lagerfeld, Karl) 298
 Лађевић, Лазар 219
 Лајбеншпергер, Ненад 236, 240
 Лалић, Јосиф 245, 254, 257
 Лалошевић, Јоца 247, 248
 Лампардос (Λαμπάρδος), Емануил 43
 Леви Данкона, Мирела (Levi D'Ancona, Mirella) 82
 Леко, Димитрије Т. 230, 232
 Лентић, Иво 179
 Лењин, Владимир Ильич Уљанов (Ленин, Владимир Ильич Уљанов) 265
 Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 166
 Леополд I, цар 101, 126, 127, 132, 133, 161
 Лепосавић, Радоња 268
 Лесек, Мирјана 80, 92
 Лехнер, Еден (Lechner, Ödön) 320
 Лечић, Момир 237
 Ливада, Светозар 135
 Link, Е. М. 175
 Личеноски, Лазар 272
 Лот, Андре (Lhote, Andre) 270
 Лубарда, Петар 273
 Луј XI, цар 106
 Лукијан Богдановић, патријарх 78, 133, 247
 Лукијан Владулов, епископ 115, 124, 136, 150, 152, 154, 156
 Магдалино, Пол (Magdalino, Paul) 298
 Магдић, Адела С. 225, 229
 Мажуранић, Иве 130
 Максимовић, Бранко 234
 Максимовић, Милан 147
 Максић, С. 268
 Макуљевић, Ненад 107, 173, 177, 178, 228, 264, 319, 321
 Мале, Емил (Male, Emile) 82, 88
 Малековић, Владимир 174
 Малин, Наум 209
 Маневић, Зоран 225, 226, 230–234, 240, 268, 321
 Мансел, Филип (Mansel, Philip) 108
 Мансфелд, Јохан Георг (Mansfeld, Johann Georg) 102
 Марасовић, Јерко 313, 315
 Марасовић, Томислав 313–315
 Марија Терезија, царица 85, 98, 100, 101, 140
 Марин, Луис (Marin, Louis) 97
 Марин, Невен 315
 Маринис, Василео (Marinis, Vasileios) 300
 Маринковић, Вук 182
 Маринковић, Иван 182
 Маринковић, Кристина 182
 Маринковић, Софија 182

- Маритен, Жак (Maritain, Jacques) 288
 Марић, Игор 232
 Марић, Сретен 122
 Марковић, Аксентије 92
 Марковић, Арсеније 92
 Марковић, Д. 229, 236
 Марковић, Хаци Ђорђе 176
 Марковић, Миодраг 9, 11, 14, 16, 304
 Марковић, Предраг 264
 Марковић, Срђан 236–238, 240, **241–262**
 Мародић, Аксентије 317
 Мароевић, Иво 275
 Маруци, Александар (Maruzzi, Aleksandar) 215, 220
 Марушевски, Олга 208, 209
 Марфи, Роланд Ф. (Murphy, Roland F.) 91
 Матија Корвин (Máthias Corvin), краљ 126
 Матић, Војислав 76–78
 Матић, Перо 125, 135–137, 146
 Мацура, Владимир 234, 324
 Машнић, Мирјана М. (Машник, Мирјана М.) **19–40**, 69
 Мега, Георгиос А. (Μέγας, Γεώργιος Α.) 73
 Maguire, Henry 300
 Медаковић, Данило 197
 Медаковић, Дејан 11, 43, 47, 51, 59, 77–80, 85, 86, 100, 196, 321
 Мејендорф, Џон (Meyendorff, John) 90
 Меклин Гилмор, Семјуел (MacLean Gilmour, Samuel) 90
 Мереник, Лидија 265
 Месић, Антун/Антон 195, 202, 203, 205, 223
 Месмер, Тома 305
 Месник, Рудолф 176
 Методије, из Солуна 137, 138
 Мехмед II Освајач (Mehmet II le Conquérant) 297
 Мије, Габријел (Millet, Gabriel) 13, 19, 168, 169
 Микеланђело Буонароти (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 310
 Микелић, Борислав 135
 Микић, Олга 57, 79, 87, 105, 109
 Миланковић, Милутин 147
 Милановић, Весна 25, 49
 Милановић Јовић, Оливера 81, 87
 Милетић Абрамовић, Љиљана 268
 Милетић Станић, Нада 132, 135
 Милеуснић, Слободан 126, 134, 135, 153
 Миловановић, Милан 257, 271
 Милосављевић, Ангелина **308–312**
 Милосављевић, Мирјана 302
 Милосављевић, Пеђа 274
 Милошевић, Слободан 269
 Милуновић, Мило 273
 Милутиновић, Драгиша 322
 Милутиновић, Драгутин 226
 Миљанић, Петар 225, 233, 234
 Миљковић, Љубица 245, 255
 Миљковић Пепек, Петар (Миљковић-Пепек, Петар) 13, 15, 22, 23, 25, 26
 Мирић, Јован 135
 Мирковић, Јован 135
 Мирковић, Лазар 79, 80, 89, 119
 Мирон Николић, архимандрит 134, 210
 Митриновић, Димитрије 250
 Митровић, Бранислав 324
 Митровић, Гордана 233, 234
 Митровић, Катарина 177
 Митровић, Михајло 234, 324
 Митрофан Шевић, епископ 247, 248
 Митрофановић, Георгије 306
 Михаил (Michael), зограф 67, 69
 Михаило Астрапа 9–18
 Михаиловић, Радмила 83, 87, 113
 Михаиловић, Теодор 179
 Михалцић, Стеван 136, 137
 Мишевић, Раденко 274
 Мишковић, Милорад Ј. 124, 129
 Младеновић, Данијела 236
 Мојсеј Петровић, митрополит 76
 Мојсеј Путник, митрополит 75, 79, 80, 87, 91–94
 Мојсиловић, Светлана 117, 155
 Мокрањац, Стеван Стојановић 188, 189
 Молтман, Јирген (Moltmann, Jürgen) 90
 Момчиловић, Рафаил 245, 251, 257
 Морели, Ђовани (Morelli, Giovanni) 168
 Морпурго Таљабуе, Гвидо (Morpurgo Tagliabue, Guido) 92
 Мразовић, Аврам 109, 243
 Мраовић, Андра 182
 Мрковић, Мирко 132
 Мујезиновић, Исмет 263–265, 277
 Мурат, Марко 241, 242, 244, 245, 249, 252, 260, 261
 Мусолини, Бенито (Mussolini, Benito Amilcare Andrea) 248
 Мухи Јанош (Muhi János) 248
 Мухин, Николај 209
 Наполеон (Napoléon Bonaparte) 102, 106, 107
 Натошевић, Ђорђе 243
 Невил, Ленора (Neville, Leonora) 298
 Негру, Адријан 196
 Недељковић, Вук **318–320**
 Ненадовић, Павао Млађи 78
 Ненадовић, Прота Матеја 107
 Несторовић, Богдан 232, 233

- Никанор Грујић, епископ 199, 203, 208, 210
 Никић, Љубомир 246
 Николајевић, Божидар 169, 170, 250
 Николајевић, Димитрије 312
 Николић, Владимир 77, 78, 151
 Николић, Јелена 176
 Николић, Јован 173–194
 Николић, Катарина 176, 182
 Николић, Марија 176
 Николић, П. 78
 Николић, Софија 176
 Николић-Новаковић, Јасминка (Николић-Новаковић, Јасминка) 27, 28
 Новаковић, Илија 184
 Новаковић, Јелена 236
 Нојман, Хелга (Neumann, Helga) 92

 Његован, Драго 146

 Обрадовић, Доситеј 102, 108
 Обреновић, династија 175
 Обреновић, Милан, краљ 181, 186, 187, 191, 194
 Обреновић, Милош, кнез 174, 176, 179, 180, 189
 Обреновић, Михаило, кнез 180, 190
 Обреновић, Наталија, краљица 181
 Обреновић, Томанија 177
 Озољин, Николај Николајевич (Озолин, Николай Николаевич) 57, 89
 Океј, Робин (Okey, Robin) 79
 Окуњев, Н. А. (Окуневъ, Н. А.) 19
 Орландо, Анастас (Ορλάνδος, Αναστάσιος) 10
 Орловић, Сњежана **41–60**
 Орт, Август (Orth, August) 214
 Орфелин, Захарија 77, 78
 Орфелин, Јаков 75, 79–81, 86–90, 94
 Остојић, Тихомир 78
 Острогорски, Г. 300
 Оцић, Часлав 126, 130, 132, 153

 Павелић, Анте 134
 Павичић Домијан, Лукреција 51
 Павле VI, папа 268
 Павле Ненадовић, митрополит 75–79, 93, 94, 143, 145, 146
 Павле Стојчевић, патријарх 118, 124
 Павловић, Амвросије/Амброзије 197, 199, 203
 Павловић, Добросав Ст. Бојко 139
 Павловић, Михајло 236
 Павловић, Р. 127
 Павловић, Теодор 108
 Палеолог, династија 43
 Панић, Ана **263–277**

 Пападопулу, Барбара Н. (Παπαδοπούλου, Βαρβάρα Ν.) 63
 Парк, Катрин (Park, Katharine) 268
 Паулман, Јоханес (Paulmann, Johannes) 101
 Пејић, Михаило 109
 Пековић, Жељко 313
 Пелеканиде, Стилијан (Πελεκανίδης, Στυλιανός) 15
 Пено, Здравко М. 122
 Пенчева, Бисера (Pentcheva, Bissera) 299
 Пераћ, Јелена 229
 Перишић, Мирослав 229
 Перовић, Милош Р. 233
 Петко Моревеник из Копривштнице 303
 Петковић, Владимир Р. 19, 20, 170
 Петковић, Сретен 26, 28
 Петрициоли, Иво 313
 Петровић, Гавра 42
 Петровић, Душан К. 125, 126, 131, 132, 134, 145–148
 Петровић, Ђорђе Карађорђе 108, 182
 Петровић, Коста 78
 Петровић, Љиљана 142
 Петровић, Миодраг М. 116
 Петровић, Надежда 250, 251, 255, 257, 270
 Петровић, Ратомир 132, 149, 152
 Петровић Његош, Петар 252
 Петронијевић, Радмила 229, 240
 Пехт, Ото (Pächt, Otto) 280
 Пешић Максимовић, Надежда 232
 Пијаде, Моша 245, 246, 271
 Пије V, папа 89
 Пириватрић, Срђан 300
 Πλακογιαννάκης, Κίμωνας Ε. 73
 Подгорац, Тодор И. 225, 234
 Подрек, Борис 324
 Покровски, Никола Василевич (Покровский, Никола Василевич) 81, 122
 Poleross, F. 97
 Помијан, Кшиштоф (Pomian, Krzysztof) 268, 275
 поп Наидин из Копривштнице 303
 Попа, Теофан (Pora, Theofan) 69, 71
 Поповић, Богдан 250, 256
 Поповић, Георгије/Ђорђе 197, 198
 Поповић, Душан Ј. 126, 176, 304
 Поповић, Ђока 179, 191
 Поповић, Јован 110, 111, 304
 Поповић, Лаза 148
 Поповић, Јб. 229
 Поповић, Петар 19
 Поповић, Петар Ј. 225–240
 Поповић, Радован **279–294**
 Поповић, Светлана 117
 Поповска-Коробар, Викторија 28

- Почек, Петар 245, 257
 Праксител 309
 Предић, Урош 234, 242, 245, 246, 249, 252, 253, 256, 261, 317, 321–323
 Прелог, Милан 313
 Привина 137
 Прогон Згур (Πρόγονος Σγουρός / Progonos Sgouros) 9
 Прокопије Ивачковић, патријарх 131, 147
 Проловић, Јадранка 25
 Просен, Милан **321–323**
 Протић, Илија 142, 145, 146
 Протић, Миодраг Б. 270
 Псеудо-Дионизије Ареопагит (Ψευδο-Διονισιοσ) 288
 Пулан, Ричард Поплевел (Pullan, Richard Popplewell) 211
 Пулицас, Николас П. (Πουλίτσας, Νικόλαος Π. / Poulitsas, Nikolaos P.) 71
 Путник, В. Б. 232
 Пуховски, Жарко 135
- Раденковић, Боровоје 245, 246
 Радивојевић, породица 210
 Радић, Ненад 267, 268, 275
 Радовановић, Милан 184
 Радовић, Иван 272
 Радојковић, Бојана 187
 Радојчић, Никола 76, 79
 Радојчић, Светозар 171, 172
 Радонић, Новак 111
 Радосављевић, К. 198
 Радулић, Ксенија 51
 Радуловић, Бранко 246
 Рајачић, Н. 108
 Рајчевић, Угљеша 236, 237, 240
 Ракић, Зоран 43, 51, 58, 302–307
 Ракоци, Миша 227
 Рапанић, Жељко 313
 Расолкоска-Николовска, Загорка 28
 Рембрант, Харменсон ван Рејн (Rembrandt, Harmens-
 zoop van Rijn) 166
 Рендић, Иван 197
 Ригл, Алојз (Riegl, Alois) 168
 Рипа, Чезаре (Ripa, Cesare) 310
 Ристић, Владислав 228–230
 Ристић, Сања 116
 Ристић, Снежана 268
 Рогић, Душан 210
 Розенберг, Марк (Rosenberg, Marc) 191
 Розенцвајг, Франц (Rosenzweig, Franz) 319
 Ројзбрук, Ј. (Ruysbroeck, J.) 290
 Рокаи, Петер 103
 Роксандић, Симеон 242, 244, 245, 247, 252, 256, 261
- Рома, Спиридон 55
 Руварац, Димитрије 76, 78, 142, 143
 Рувидић, Милорад 322
 Румењак, Нивес 215
 Руп, Карло 246
- Савић, Милан 249, 252–254
 Савић, Милорад 42, 43, 45, 47, 49, 53, 55, 57, 58
 Савић Ребац, Аница 249, 252–254
 Саделер, Јохан (Sadeler, Johan) 57, 58
 Салценберг, Вилхелм (Salzenberg, Wilhelm) 211
 Самуило Маширевић, патријарх 131
 Саркози, Никола (Sarkozy, Nicolas) 298
 Сахс, Ханелоре (Sachs, Hannelore) 92
 Св. Бонавентура (St. Bonaventura) 287
 Свечњак, Вилим 266
 Сезан, Пол (Cézanne, Paul) 241
 Секулић, Андрија 144
 Секулић, Живко 129
 Секулић Гвоздановић, Сена 313
 Сен Мартен, Луи Клод де (Saint-Martin, Louis Claude de) 290
 Серафимова, Анета 28
 Сечански, Живан 76, 129, 143
 Сибек, Рудолф 148
 Симић, Владимир 99–101
 Симић, Ненад 247
 Симић, Прибислав 119
 Симићевић, Борислав 135
 Симонид са Кеја 310
 Сиулис, Трантафило (Σιούλης, Τριαντάφυλλος) 62
 Скавара, Марија П. (Σκαβάρα, Μαρία Π.) 67, 69
 Сковран, Аника 41, 43, 45
 Скутарис, Јоанис (Σκούταρης, Ιωάννης / Soutaris, Ioannis) 61–74
 Слијепчевић, Ђоко 100
 Смит, Ентони Д. (Smith, Anthony D.) 263, 264
 Соколовић, М. 236
 Соловјов, Александра 300
 Софокле (Sophocles, Evangelinos Apostolides) 73
 Софроније Подгоричанин 128, 129
 Spahiu, Jehona 69
 Спиридон, зограф 42
 Сретеновић, Дејан 265
 Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Сталин, Иосиф Виссарионович) 267, 268
 Стаменковић, Александра 236, 240
 Станимировић, Јб. 267
 Станић, Градимир 124
 Станић, Радомир 134
 Станковић, Данило 210
 Станковић, Милан 198

- Станчић, Миљенко 274
 Стародубцев, Татјана **302–307**
 Стевановић, Андра 226
 Стевановић, Боривоје 241, 245, 251, 252, 257, 272
 Стевановић, Момчило 270
 Стевовић, Иван 230, 232, 240
 Стернен, Матеј 270
 Стефан Дечански, краљ 16, 18
 Стефан Лазаревић, деспот 20, 29, 78
 Стефан Милутин, краљ 9, 11, 13–17, 20, 29
 Стефан Стојковић, митрополит 112, 113
 Стефан Стратимировић, митрополит 100, 108, 109, 143, 145, 146, 247
 Стефановић, Светислав 248
 Стефановић, Тадија 236, 238–240
 Стивенсон, Пол (Stephenson, Paul) 297–301
 Стојадиновић, Миланка 188
 Стојаковић, Анка 227
 Стојановић, Братислав 268
 Стојановић, Љубомир 45, 75
 Стојић, Никола 175, 177, 184
 Стоканов, Радивој 244
 Столић, Ана 107, 173, 177, 178
 Столић, Хризостом 21
 Стошић, Љиљана 26, 172
 Странски, Збинек (Stransky, Zbynek) 275
 Стратис, Ангелика (Στρατή, Αγγελική) 67
 Стрика, Бошко 51, 58
 Стронг, Рој (Strong, Roy) 93
 Стшиговски, Јозеф (Strzygowski, Josef) 163–172
 Суботић, Гојко 10, 11, 28
 Суботић, Јован 100, 109
 Суботић, Мојсеј 101
 Судар, Никола 58
 Сударевић, Константин 317

 Таназевић, Бранко 322
 Танер, Мари (Tanner, Marie) 100, 106
 Тасић, Живојин 237, 240
 Татић, Жарко 227
 Таулер, Јохан (Tauler, Johannes) 290
 Тејлор, Алан Џон Персивал (Taylor, Alan John Percivale) 102
 Текелија, Сава 100
 Телеско, Вернер (Telesko, Werner) 96, 99, 101–103, 105–107
 Тенецки, Стефан 57
 Теодор Студит (Théodore Studite) 299
 Теодоровић, Арсеније Арса 104, 105, 109, 110
 Теодосије, писац житија 306
 Теофан, јеромонах 42
 Теофан Живковић, епископ 210

 Терзић, Милан 267
 Тесије, Шарл (Texier, Charles) 211
 Тимоотијевић, Мирослав 45, 49, 51, 53, 57, 76, 78–80, 82–84, 86, 89, 91–93, 101, 106, 113, 134, 178, 185, 236
 Тиса Калман (Tisza Kálmán) 248
 Тицијан Вечели (Tiziano Vecelli) 166
 Тишма, Мирко 138
 Тодић, породица 227, 228
 Тодић, Бранислав 9–11, 14, 16, 25–27, 78, 85, 304
 Тодоровић, Драгомир 10
 Тодоровић, Јелена 112
 Tomasella, P. 233
 Томасина Морозини (Tomasina Morosini) 137
 Торбар, Јосип 197
 Тошева, Снежана 238, 239
 Тошић, Драгутин 241, 256
 Трговчевић, Љубинка 225
 Трифуновић, Лазар 242, 247, 251, 256, 271, 272
 Турта, Анастасија Г. (Τούρτα, Αναστασία Γ.) 28, 67, 69
 Тутук, Марко 138
 Туцић, Хајна 236

 Ћаловић, Драган 267
 Ћеримовић, Велимир Јб. **115–161**
 Ћирило, из Солуна 137, 138
 Ћирић, Јасмина **297–301**

 Убавкић, Петар 242, 245–247
 Улрих Цељски 132

 Фалескини, Микаел (Faleschini, Michael) 201
 Фелетар, Драгутин 130
 Фердинанд II, цар 133
 Фердинанд V, цар 109, 111–113
 Фесл, Фриц (Feszl, Frigyes) 320
 Филиповић, Љубица 245, 257
 Фисковић, Цвито 31
 Фихте, Јохан Готлиб (Fichte, Johann Gottlieb) 289, 291
 Фицмајер, Џозеф А. (Fitzmyer, Joseph A.) 91
 Фојхтмилер, Руперт (Feuchtmüller, Rupert) 111
 Фрај, Дагоберт (Frey, Dagobert) 280
 Фрајхер, Карл (Freiherr, Karl) 132
 Франц (Franz), Игњат 220
 Франц II/I, цар 102, 105–109, 111, 113
 Франц Јозеф I, цар 97, 134
 Франц/Фрања Фердинанд 222
 Фрањо Јосип I, цар 210
 Фримен, Едвард Августус (Freeman, Edward Augustus) 300
 Фучић, Бранко 313

Хабермас, Јирген (Habermas, Jürgen) 98
 Хабзбурговци, династија 79, 95–114
 Хајдегер, Мартин (Heidegger, Martin) 284, 287
 Хакер, Фридрих (Мирослав) (Häcker, Friedrich (Miroslav)) 195, 204, 205, 223
 Хамонд, Николас Џефри (Hammond, Nicholas Geoffrey Lemprière) 61
 Хан, Верена 173, 175, 177, 185
 Хансен, Теофил Едвард фон (Hansen, Theophilus) 322
 Хаскел, Френсис (Haskell, Francis) 80, 82
 Хаунфелс, Терезија (Hauenfels, Theresia) 95–97, 101, 111
 Хаусер 313
 Хацидакис, Манолис (Χατζηδάκης, Μανόλης) 45, 69
 Хаџи Васиљевић, Јован 19, 20, 28
 хаџи Вук из Копривштнице 303
 хаџи Никола из Видина 302
 хаџи Стањ из Копривштнице 303
 хаџи Теодор из Видина 302
 хаџи Тома из Видина 302
 Хаџић, Антоније 247
 Хегедушић, Крсто 273, 275
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 289
 Хокен, Питер (Hocken, Peter) 90
 Хорације 309
 Хостетер, Тејлор В. (Hostetter, Taylor W.) 11
 Хуго из Св. Виктора (Hugo de Saint-Victor) 288
 Хуљарас, Јоанис П. (Χουλιάρας, Ιωάννης Π.) **61–74**

 Цабурис, Теохар (Τσάμπουρας, Θεοχάρης) 69
 Цан, Е. 55
 Цветковић, Наталија 245, 257
 Цвијановић, Будисав 150
 Цвијовић, Момо 267
 Цетин, Мира 274
 Цитуриду, Ана (Τσιτουρίδου, Άννα) 15
 Цицерон 309
 Цмелић 274
 Црнчевић, Дејан 230
 Црнчић, Менци Клемент 271
 Цуки, Јакоп 89

Чалић, Боривој 134
 Челебија, Евлија (Çelebi, Evliya) 130, 132
 Челебоновић, Андрија 273, 274
 Чоловић, Бранко 43, 45, 316–317
 чорбаци Гера 302
 Чупић, Симона 272

 Џебић, Тихон 210
 Џексон 313
 Џефаровић, Христифор 78, 305

 Шарл-Едуард Изабел (Charles-Édouard Isabelle) 211
 Шафарик, Павел Јозеф 137
 Швракић, Теодор 246
 Шекспир, Вилијем (Shakespeare, William) 248
 Шелер, Роберт В. (Scheller, Robert W.) 13
 Шелмић, Лепосава 57, 80, 105
 Шеремет, Јосип 195, 204, 205, 223
 Шилер, Гертруд (Schiller, Gertrud) 82, 83, 88, 92
 Шилер, Фридрих (Schiller, Friedrich) 253
 Шимуновић, Франо 273
 Шинбухнер (Schönbuchner), златар 203
 Шипка Ергелашев, Зорица 226, 227, 236–238
 Шипош, Зора 245, 254
 Ширин, Хаџи Јоанес 176
 Шкаламера, Жељко 231, 321
 Шлајермахер, Фридрих Даниел Ернст (Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst) 282
 Шлегел, Фридрих фон (Schlegel, Friedrich von) 289
 Шлосер, Јулиус фон (Schlosser, Julius von) 168
 Schlumberger, Guylaine 300
 Шоамовић, Моша Бењамина 245, 246
 Шолаја, Владимир Б. 225, 229, 234
 Штајерсберг, генерал 125
 Штековић, Јован 210
 Штета Оточанин, Бранко М. 249
 Штилер, Адолф (Stiller, Adolph) 324–325
 Штриковски 313
 Шумановић, Сава 270, 272
 Шупут, Марица 19–21

Географски регистар

- Авала 235
Агиои Анаргурои, манастир у Клеидонији (Monasteries of Agioi Anargyroi in Kleidonia) 61, 62, 72–74
Агринио (Αγρίνιο) 69
Ада 320
Азија 89, 168, 172
Akrokeravnian mountains 61
Албанија (Albania) 61–74, 301
Алдершут (Aldershot) 9
Америка 167, 169
Амстердам (Amsterdam) 13
Аос, река (Aoos River) 61
Арканђел, острво 315
Атина (Αθήνα, Athènes) 15, 27, 45, 61–63, 65, 67, 69, 73, 116
Атос 13, 17, 307, в. и Света Гора
Аугзбург 306
Аустралија 166, 172
Аустроија 76, 79, 101, 317
Аустројско царство 95, 102, 105, 111, 114
Аустроугарска монархија 115, 119, 122–124, 133, 140, 149, 150, 174, 176, 185, 196, 206, 214, 222, 258
Африка 166
Ахен (Aachen) 203

Бад-Гаштајн, бања 133
Базел 318
Балкан 115, 161, 176, 239, 242, 317
Банат 124, 126, 138, 139, 146
Банија 124, 138
Бањалука 117
Барања 124, 125, 127, 128, 130, 132, 136, 138, 139, 146
Батина Скела 137
Бачка 124, 130, 132, 138, 139, 146
Бели Манастир 135–137
Белобердо, имање 127, 132
Бенковац 43, 55, 58, 316, 317

Београд (Beograd, Belgrade) 9, 11, 14, 19, 21, 25, 26, 28, 41–43, 45, 47, 49, 51, 53, 57, 58, 75–79, 82–85, 87, 89, 91, 93, 98, 100–103, 107, 108, 113, 116–119, 121, 124–127, 132–136, 138, 139, 145, 153, 166, 170, 172–178, 180–187, 190, 193, 215, 225–228, 230–240, 242, 246–248, 251, 252, 255, 256, 259, 261, 263–265, 267–275, 280, 289, 300–302, 304, 305, 308–312, 319, 324–325
Бергамо (Bergamo) 214
Берлин (Berlin) 211, 248
Беч (Wien, Vienna) 13, 25, 71, 77, 79, 83, 93, 95, 96, 99, 100, 102–106, 109, 115, 126, 127, 133, 155, 161, 164, 166, 168, 174, 179, 180, 185, 190, 191, 199, 201–203, 206, 208, 246, 248, 252, 257, 258, 305, 318, 322, 324–325
Бешеново, манастир 135
Бигјевина (Bigyevina) 127
Билишани Доњи 43
Биовичино Село 58
Биоградско подручје 314
Бискупија 316
Бишево, острво 315
Бјеловар 210
Блатно језеро 137
Богородица Љевишка, црква у Призрену 25
Богородица Перивлепта, црква у Охриду 9, 10, 26
Богородичина црква у Зауму 305
Бока которска 316
Борово, имање 127, 132
Босанска Костајница 200
Босанска Крупа 246
Босна 124, 132, 138, 200, 246
Босна и Херцеговина 133, 255, 314, 316
Бранешчи (Branesczy) 127
Бранковина 175
Брањина 137, 139
Брањинска планина 137, 138, 157
Братишковци, манастир 42, 49, 58
Брауншвајг (Braunschweig) 319
Брач, острво 315

Брибир 43, 314, 316
Брибирско подручје 315
Бубањ, брдо код Ниша 246
Бугарска (Bulgaria) 118, 171, 301, 306
Будим (Budaе) 28, 76, 108, 113, 125, 126, 128, 140, 243
Будимпешта (Budapest) 245, 247, 248, 257, 258, 318–320
Буковина 203
Буково, манастир 175, 177

Вазнесенска црква проте Илије Новаковића 184
Вајмар (Weimar) 96, 174
Ваљево 127, 236
Вараждин 130, 200
Вараждински генералат 125, 127, 128
Варох (Varoh) 127
Вац 182
Везирац, брдо 143
Велес 28
Велика Кикинда в. Кикинда
Велико Градиште 234
Венеција 41–43, 45, 49, 55, 59
Весприм 137
Вид, острво 235
Видин 302
Византија (Byzance, Byzantium) 165, 171, 203, 297, 298, 300, 301
Винарци (Vinarczy) 127
Винковци 133
Вис, острво 315
Вистула 137
Вишњица 187
Власотинце 238–240
Влахерна, у Цариграду 53
Влашка 165, 197
Воидоматис, река (Voidomatis River) 61–63, 74
Војводина 75, 79, 94, 176, 179, 242, 243, 245, 247, 255, 258, 320, 323
Војна граница 127, 129, 138, 139, 141, 143
Војна крајина 79
Врање 229, 231, 233, 240
Враћевшница, манастир 107, 179
Врбас 248
Вргада, острво 314
Врњачка Бања 226, 229
Врпоље 133
Вуковар 129, 142, 148, 152
Вуковарска жупанија 130

Гајић 137
Галија 167
Гаћеша (Gatessa) 127
Геша, пустара 137

Голубинци 148
Голубињак (Golubnyak) 127
Горња Добриња 180
Горњи Милановац 236
Горњокарловачки генералат 125, 127, 128
Грамос/Грамошта (Грџмос, Grammos) 61–74
Граховљани (Grahovlyani) 127
Грац 248
Грачаница, манастир 14, 15, 17, 18, 25
Грегетег, манастир 216, 222
Грчка (Greece) 69, 73, 227, 253, 301

Далеки исток 274
Далматинско Косово 43, 45, 47
Далмација 41–43, 45, 47, 49, 55, 58, 124, 138, 273, 313–315, 317
Даљ 115–161
Даљска планина 157
Дарувар (некада Подборје) 125
Демократска Федеративна Југославија (ДФЈ) 135, 150
Дереца (Derecza) 127
Дизелдорф (Düsseldorf) 164
Дицмо 316
Дњестар 137
Добропољци 43
Долац 314
Доња Локошница 237, 238, 240
Драва, река 127, 131, 155
Драговић, манастир 45, 316, 317
Дрниш 42, 43, 55, 315
Дровиани (Droviani) 62, 63, 65, 74
Дрополи (Dropoli) 61, 63, 69, 72, 74
Дуба Кремена 316
Дубровник 274, 316
Дунав 101, 126–128, 130–134, 137, 141, 143, 144, 151, 154, 155, 157, 176, 242, 244, 247

Ђевђелија 265

Евроазија 167
Европа 42, 89, 98, 106, 120, 138, 157, 166–170, 172, 185, 241, 297, 311, 312, 322
Екс ан Прованс (Aix-en-Provence) 241
Енглеска 169, 179
Епир (Epirus) 61–74

Жича, манастир 227

Загора 15
Загреб (Zagreb) 43, 51, 58, 124, 129, 132–135, 152, 174, 195–217, 219, 220, 222, 242, 272, 273, 280, 288, 313–315, 316–317
Задар 42, 43, 313, 314, 316, 317

Зајечар 226, 227, 229, 234
Заум 305
Зебрњак код Куманова 235
Земун (Zimony) 87, 320
Зица (Zitsa) 61–63, 67, 68, 73, 74
Зограф, манастир на Светој Гори 303, 305, 307
Зрењанин 320

Иванић 197
Ивошевици 43
Иж, острво 314
Израел 318
Иловик, острво 314
Имотски 316
Индија 165, 167, 170
Инзбрук (Innsbruck) 195, 206, 219, 222, 223
Ирак 167
Иран 167
Ислам Грчки 43, 55
Источно море 167
Истра 316
Италија 170, 214, 257, 258, 322

Јагодња 43
Јадран 42, 313, 314
Јајце 263, 264, 267
Јама, поток 130, 132, 151
Јама, село 130
Јањево 141
Јањина (Ioannina) 61–63, 67, 74
Јапан 167
Јерменија 166, 167
Јерусалим 57
Јонски отоци 43
Југославија (Yugoslavia) 263, 264, 267, 270, 277, 315, 317
Јужна Угарска 103, 109, 112, 113

Каленић, манастир 165, 232
Карановци (Karancovczy) 127
Карашица, река 137
Карловац 143
Касторија (Kastoria) 61–74
Каштел 315
Кварнер 314
Келн (Köln) 96
Кембриџ (Cambridge) 268
Кеп (Ker) 127
Кијев 42, 43, 79
Кикинда (Nagykikinda) 248, 320
Кина 165, 166
Кипар (Cyprus) 301
Кистање 55
Клеидонија (Kleidonia) 61, 63, 72–74

Кнежево 137
Книн 55, 21, 124, 127, 135, 148, 314
Книнско Поље 58
Кобишница 189
Козара, планина 200, 264
Коморан 125, 128
Константинопољ (Constantinople) 298–300
Копривштина 303
Кордун 124, 138
Корча 307
Косово 227
Косово, град 314
Костолац 227, 228
Котор 57
Крагујевац 174, 225, 234, 304
Краљева црква у Студеници 25
Краљевина Југославија в. Краљевина СХС
Краљевина Србија 225, 255, 323
Краљевина СХС/Југославија (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / Yugoslavia) 133, 134, 148, 150, 191, 225, 238, 240, 263
Краљево 20, 228
Крк, град 314
Крк, острво 314
Крка, манастир 42, 43, 45, 47, 49, 55, 58, 316, 317
Крупа, манастир 41–60, 316, 317
Крушевац 26, 171, 230
Крушедол, манастир 75, 76, 113, 125, 128, 129, 142, 143, 149, 155
Ксиропотам, манастир 306
Кула Атлагића 43, 47, 58
Куманово 19, 29, 30, 235
Кумровец 266
Кучевиште 28

Лабудњача, пустава 134
Лазаревац 235, 236
Лазарица, црква у Крушевцу 227, 230, 232
Лајден (Leiden) 81, 299
Лајпциг (Leipzig) 164–167, 291
Латинска Америка 166, 172
Лепавина, манастир 200
Лесковац 188, 233, 237, 238, 240
Летњиковац, насеље код Пожаревца 227
Лика 41, 124, 138
Линотопи (Linotopi) 28, 30, 67
Лондон (London) 10, 73, 80, 82, 90, 91, 174, 175, 211, 284, 297
Лошињ, острво 314
Лунхера (Lunxheri) 61, 62, 74
Љубљана 210, 242

- Мађарска 126, 132, 319, 320
 Мајнц (Mainz) 97
 Макарско приморе 315
 Македонија 19, 20, 28–30, 237, 301
 Манастир Брана 136, 137
 Манастир Гет 137
 Манастир Мајке Божије у Моливдоскепастосу (Monasteries of Zoodachos Pigi in Molyvdoskepastos) 61, 63, 74
 Манастир Преображења (monastery of the Transfiguration of Drenovo) 71
 Monastery of Migouli 71, 73
 Monasteries of Ravenia in Dropoli 61, 63, 69, 72, 74
 Monastery of Divrovounion in Albania 69
 Манастир Преображења на Метеорима 27
 Манастир пророка Илије у Зици (Monasteries of the Prophet Elijah in Zitsa) 61–63, 67, 68, 71, 73, 74
 Манастир пророка Илије у Стегополију (Monasteries of the Prophet Elijah in Stegopoli) 69
 Манастир Спилаиотиса на реци Воидоматис (Monasteries of the Spilaiotissa on the Voidomatis River) 61–63, 65, 67, 70, 71, 74
 Мачвански Прњавор 236
 Мачков камен, вис 235
 Медвиђа 316
 Медитеран 317
 Међумурје 124
 Меленовци (Mellenovczy) 127
 Месопотамија 170
 Метеори 27
 Милано 214
 Минстер (Münster) 98
 Минхен (München, Munich) 101, 105, 245, 246, 257, 258, 280, 284
 Михаиловац 180
 Младо Нагоричино 19–40
 Млетачка република 42, 55, 317
 Молдавија 165
 Моливдоскепастос (Molyvdoskepastos) 61–67, 71, 74
 Москва 42, 53
 Моштаница, манастир 200
 Мурзијанско језеро 139
 Мшата 166

 Неготин 175, 181, 183, 186–189
 Неготинска Крајина 189
 Независна Држава Хрватска (НДХ) 134
 Немачка 198, 290
 Нин 314, 315
 Нинско подручје 314
 Ниш 14, 69, 121, 227, 229, 232, 234, 246
 Нови Бечеј 322

 Нови Пазар 235, 239
 Нови Сад 19, 42, 43, 45, 51, 57, 75–82, 84, 87, 89, 91, 92, 99, 100, 101, 105, 106, 108, 111, 112, 116, 121, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 142, 144–148, 174, 182, 185, 196, 213, 214, 226, 230, 231, 233, 236, 243, 245, 246, 248, 249, 251, 253–256, 259, 260, 269, 282, 285, 288, 320
 Ново Хопово, манастир 28
 Nieuwkoop 81

 Њујорк (New York) 73, 80, 82, 268, 318

 Обровац 42, 43, 55, 57
 Ожеговци (Osegovczy) 127
 Оксфорд (Oxford) 73, 174, 273
 Омиш, град 315
 Опленец 227
 Опово 111
 Орахово, манастир 28
 Оријент 168
 Осечко поље 137–139
 Осијек (Осек) 78, 125–127, 130, 133, 137, 148, 149, 152, 243
 Осло 166
 Осор, град 314
 Острог, манастир 122
 Отоманска империја, Отоманско царство 233, 255, 317
 Охрид 9, 26
 Ошљјак, острво 314

 Паг, острво 314
 Пакрац 104, 105, 125, 127, 199, 203, 204, 210, 215, 216
 Панчево 253, 320, 321–323
 Париз (Paris) 13, 19, 82, 169, 174, 211, 244, 246, 248, 270, 297, 301, 304, 318
 Пашман, острво 314
 Пељешац, полуострво 316
 Перој 316
 Пећ 127, 129, 130, 140
 Печуј 137
 Пешта 102, 104, 108, 109, 111, 127, 155, 319, 320
 Плашки 215
 Поганово 28
 Подгорица 116, 225, 228, 267, 282
 Подунавље (Danube region) 57, 75, 93, 125, 138
 Пожаревац 227, 234
 Пожаревачка црква 175
 Полошки манастир 27, 28
 Пољице 315
 Пољска 319
 Пореч 313
 Праг 235
 Преображенска црква у Панчеву 253, 321–323

Призрен 25, 226
 Пријепоље 236
 Прилеп 226
 Пула 316
 Пустина, манастир 28

 Раб, град 314
 Раб, острво 314
 Равена (Ravenna) 208, 298
 Равни Котари 315
 Радујевац 185
 Раковица, манастир 180, 187
 Реновац 227
 Република Српска Крајина 135
 Ресник 270
 Рим (Roma) 89, 92, 261, 297, 298
 Рогљево 185, 186
 Рума 148, 216
 Румунија (Romania) 190, 301, 319
 Русија 41–43, 45, 179, 187, 198, 242, 257, 258, 268

 Сава, река 101, 131, 155, 176, 242, 244, 251
 Салаш, село близу Неготина 183, 189
 Самодрежа, црква на Косову 227
 Сан Витале, црква у Равени 208
 Сан Франциско (San Francisco) 273
 Санкт Петербург (Санктпетербургъ) 19, 42, 81, 122
 Сарајево 132, 150, 222
 Саракиниста (Sarakinishta) 61, 62, 69, 70, 74
 Саса 89
 Света Гора 45, 171, 304, 306, 307, в. и Атос
 Света Софија, црква у Цариграду 208
 Светац, острво 315
 Свети дух (Santo Spirito), црква у Саси 89
 Свети Лука, црква у Котору 57
 Свето римско царство 102, 105
 Северна Америка 166, 172
 Сегедин 133
 Сентандреја 125, 128, 243
 Сечуј 125–128, 130, 140, 141, 161
 Сијена 322
 Синај (Sinaï), планина 299
 Сирач 115, 125, 127–130, 140, 141, 161
 Сирија 171
 Скопље (Скопје) 9, 13–19, 21, 22, 26–28, 30, 69
 Скрадин 42, 43, 45, 47, 49, 55, 58, 316
 Славонија 124–126, 130, 136, 138, 139, 316
 Славонски Брод 133
 Слечко, манастир 28
 Слимнички манастир 26, 28
 Словачка 245, 319
 Словенија 270, 319

 Смедерево 226, 234
 Смоковић 43, 316
 Солин 315
 Солун (Θεσσαλονίκη) 10, 13, 15, 67, 73, 253
 Сомбор 133, 152, 241–262
 Сопотани, манастир 227
 Софија (София, Sofia) 19, 28, 69, 187, 242
 Социјалистичка Република Хрватска 135
 Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ) 135, 263
 Спилаио, манастир у Саракинисти (Monasteries of Spilaio in Sarakinishta) 61, 62, 69, 70, 74
 Сплит 265, 313–315, 316
 Сплитски полуоток 314, 315
 Србија (Serbia) 58, 102, 103, 109, 116, 120, 133, 163–172, 173–176, 179, 181, 182, 189, 191, 193, 194, 222, 225–240, 241–244, 247, 249, 256, 258, 300, 301, 312, 319, 320, 322–325
 Средоземље 167, 171
 Срем 76, 124, 126, 130–132, 134, 136, 138, 139, 146, 148
 Сремска Митровица 80, 138, 148, 176, 210, 320
 Сремски Карловци 75–94, 101, 112, 113, 124, 125, 127–131, 133, 135, 138, 141–149, 154, 155, 180, 182, 215, 216, 242, 247, 282, 285, 288
 Сремчица 180
 Српска Војводина 146
 Српска православна црква у Пакрацу 104
 Стара Пазова 148
 Стара Србија 242
 Стари Бечеј 320
 Старо Нагоричино 9, 10, 12–15, 17, 19, 22, 23, 25–30
 Стегополи (Stegopoli) 69
 Стојник 227, 238, 239
 Стражилово, поток 127
 Стрзовац 26, 28
 Студеница, манастир 25, 165
 Суботица 133, 318, 320
 Сурдулица 235–237, 240
 Сусак, острво 314
 Сутјеска 264

 Тел Авив 318
 Темишвар 243
 Тепљух 316
 Тибинген (Tübingen) 281, 287
 Тирана (Tiranë) 69
 Тирол (Tirol) 195, 206, 223
 Торлак 227, 237
 Треска, река 25
 Трибањ 58
 Триглав 265
 Трогир 313, 315, 316
 Трст (Trieste) 233, 316

Трстеник 234
 Турјак 200
 Турска (Turkey) 174, 310

 Угарска 111, 124, 126, 127, 132, 182, 244, 249
 Угљан, острво 314
 Ужице 234, 237
 Украјина 43, 167, 248, 319
 Ури, језеро 264

 Федеративна Народна Република Југославија (ФНРЈ) 135, 150
 Фенек, манастир 107
 Филотеја, манастир 306
 Фиренца 322
 Фрајбург 318
 Франкфурт (Frankfurt) 191
 Француска 169, 179, 235, 298, 317
 Фрушка гора 94, 135, 138, 157
 Хабзбуршка монархија/царство (Habsburg Monarchy) 76, 79, 85, 92, 93, 97, 100, 102, 107, 108, 111, 112, 114, 124, 125, 127, 128, 132, 133, 139, 140, 144, 146, 150, 156, 161, 174–176, 179, 185, 193, 194, 255, 319
 Хајделберг (Heidelberg) 166
 Хајдук Вељкова црква у Неготину 187
 Хамбург (Hamburg) 96, 281, 286
 Хвар, острво 315
 Хераклион (Ηράκλειο) 62, 73
 Хиландар, манастир 9, 11–18, 302–307
 Холандија 98
 Хрватска (Croatia) 124, 130, 134, 136, 195, 196, 200, 201, 205, 206, 209, 210, 214, 215, 221–223, 316, 317, 319

 Цариград 176, 208
 Церић, имање 127, 132
 Цетина, река 315, 316
 Црес, острво 314
 church of the Dormition of the Virgin in Kleidonia 63
 Црква Вавдења у Хиландару 14, 15, 17
 Црква Преображења Господњег у Загребу 195–223
 Црква Ружица у Београду 185
 Црква Свете Марије Мале у Далмацији 315
 Црква Свете Марије у Загребу 196
 Црква Свете Петке у Младом Нагоричину 28
 Црква Свете Тројице у Београду 227
 Црква Свете Тројице у Неготину 181, 188
 Црква Свете Тројице у Пакрацу 204
 Црква Светог Николе у Сремским Карловцима 75–94, 112, 124
 Црква Свети арханђели у Кучевишту 28
 Црква Светих апостола у Моливдоскепастосу (Church of Holy Apostles in Molyvdoskepastos) 61–67, 71, 74

Црква Светих арханђела Михаила и Гаврила у ман. Раковици 180
 Црква Светих Петра и Павла у Доњој Локошници (Church of St. Peter and Paul in Donja Lokošnica) 237, 238, 240
 Црква Светог арханђела Михаила у Београду 175, 181, 185–187
 Црква Светог арханђела Михаила у Михаиловцу 180, 189
 Црква Светог Атанасија у Дровианију (church of Saint Athanasios in Droviani) 62, 74
 Црква Светог великомученика Георгија у Новом Саду 213
 Црква Светог великомученика Димитрија у Даљу 115–161
 Црква Светог Димитрија у Хиландару 302–307
 Црква Светог Ђорђа Победоносца у Младом Нагоричину 9, 14, 17, 19–40
 Црква Светог Ђорђа у ман. Орахову 28
 Црква Светог Ивана у Загребу 199
 Црква Светог Марка у Загребу 196
 Црква Светог Никите код Скопља 13–18
 Црква Светог Николе Орфаноса у Солуну 14, 15
 Црква Светог Николе у Вишњици 187
 Црква Светог Николе у Земуну 87
 Црква Светог Николе у Кули Атлагића 58
 Црква Светог Николе у ман. Букову 175, 177
 Црква Светог Николе у ман. Орахову 28
 Црква Светог Николе у Стрезовцу 26, 28
 Црква Светог Петра и Павла у Горњој Добрињи 180
 Црква Светог Саве Српског у Хиландару 302–307
 Црква у Кобишници 189
 Црква у Неготину 186
 Црква у Радујевцу 185
 Црква у Рогљеву 185

 Чворково брдо 130
 Черевих 148
 Чешка 324
 Чибогат 137
 Чиово, острво 315
 Чиста Мала 43

 Шибеник 41, 43, 45, 57, 89, 316
 Шибенско-книнско подручје 315
 Шид 270
 Шишатавац, манастир 78
 Штип 227, 237
 Штутгарт (Stuttgart) 281
 Шћедар, острво 315

Регистре сачинила
Таијана Пивнички Дринић

Упутство за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција *Зборника Матице српске за ликовне уметности* прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, CD-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1.

Е-mail: mtisma@maticasprska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величине слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуције 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног Зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, пре-

зимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска јединицу: књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130) за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска јединицу: књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130) за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска јединицу: књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразира, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7)...

Цитирана лијтература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лијтература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана лијтература наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиџе*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском језику*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, МИРОСЛАВ (ур.). *Ресави (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографска публикација са више издавача:

ПАЛИБЕК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсејева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, МИЛОРАД (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, СЛОБОДАН (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукопис:

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, ЈОВАН. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–36), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Мајице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов периодичне публикације* Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклопедије*. <адреса са Интернета> Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

Рецензенти објављених радова у Зборнику Матице српске за ликовне уметности бр. 40

Донка Станчић
Ненад Макуљевић
Бранислав Тодић
Мирослав Тимотијевић
Кокан Грчев
Драган Војводић
Драган Ћаловић
Александар Кадијевић

Лидија Мереник
Срђан Марковић
Миодраг Јовановић
Зоран Ракић
Миодраг Марковић
Ненад Радић
Драган Булатовић

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

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.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 40/2012 закључило 24. II 2012.
За издавача: доц. др Ђорђе Ђурић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад
Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
75(082)

Зборник Матице српске за ликовне уметности /
главни и одговорни уредник Александар Кадијевић. – 1986,
22–. – Нови Сад : Матица српска, 1986–. – Илустр. ; 26 cm
Годишње. – Текст на срп., рус. и енг. језику. – Је наставак:
Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543-1247
ISSN 0352-6844
COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете и науке Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање